

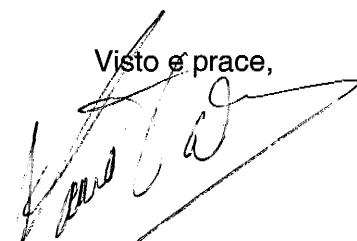
UNIVERSIDADE DA CORUÑA
FACULTADE DE FILOLOXÍA
DEPARTAMENTO DE GALEGO-PORTUGUÉS, FRANCÉS E LINGÜÍSTICA

**A ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA NA
CONFIGURACIÓN DO SISTEMA GALEGO DE
PRODUCCIÓN TEATRAL (1978 – 1994)**

Carlos Cayetano Vizcaíno Fernández

Tese de doutoramento dirixida pola Profa. Dra. Laura Tato Fontaíña

Visto e praxe,



Asdo. Laura Tato Fontaíña

A Coruña 2006

ÍNDICE

| | |
|---|---------------|
| 1. Introducción | 1 |
| 1.1. Presentación | 1 |
| 1.2. Obxecto de estudo e obxectivos da investigación | 1 |
| 1.3. Fundamentos teóricos e soporte metodolóxico | 3 |
| 1.4. Revisión crítica..... | 10 |
| 1.4.1. O paradigma sistémico aplicado á cultura galega..... | 10 |
| 1.4.2. Investigacións sobre o sistema galego de produción teatral | 10 |
| 1.4.3. Estudos sobre a ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA | 14 |
| 1.5. Fontes..... | 14 |
| 2. Un proceso de lexitimación paralelo: o sistema teatral galego e a ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA | 17 |
| 2.1. A lexitimación dun sistema autónomo de produción teatral | 17 |
| 2.1.1. A recuperación da actividade dramática | 17 |
| 2.1.1.1. A consecución dun espazo de participación cidadá | 19 |
| 2.1.1.2. O reencontro coa identidade: o teatro na reivindicación nacional | 22 |
| 2.1.2. O establecemento dun sistema galego de produción teatral..... | 26 |
| 2.1.3. A procura de lexitimación para o sistema | 36 |
| 2.2. Proceso de constitución legal da ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA | 43 |
| 2.2.1. A procura dun estatuto legal para TEATRO CIRCO | 43 |
| 2.2.2. Unha escola dramática para o país | 45 |
| 2.2.3. Solicitude de inscrición como asociación | 49 |
| 2.2.4. Á lexitimación, polos feitos | 51 |
| 2.2.4.1. A sede social | 53 |
| 2.2.5. Intento de rexistro como sociedade cooperativa | 55 |
| 2.2.6. Saída á luz pública | 57 |
| 2.2.6.1. O nome: unha escolla lexitimadora | 59 |
| 2.2.6.2. Os <i>Cadernos da Escola Dramática Galega</i> | 62 |

| | |
|--|-----------|
| 2.2.7. Sociedade Cooperativa de Consumo para o Ensino ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA | 66 |
| 2.2.7.1. Autodisolución de TEATRO CIRCO | 68 |
| 2.3. Síntese..... | 70 |
| 3. O papel da EDG na planificación teatral pre-autonómica (1978-1980) | 73 |
| 3.1. As expectativas teatrais diante da mudanza institucional | 73 |
| 3.1.1. Teatro e repertorios culturais galegos: destinos paralelos | 74 |
| 3.1.2. Tempo de xuntanzas | 78 |
| 3.2. Iniciativas de planificación deseñadas polo colectivo teatral..... | 83 |
| 3.2.1. Tentativas dunha explotación efectiva das condicións do mercado | 84 |
| 3.2.1.1. Proxecto de Teatro Estábel de TEATRO DO ESTARIBEL.... | 89 |
| 3.2.1.2. Pequeno Teatro Municipal da Coruña | 92 |
| 3.2.2. Primeiros pasos na construción dunha andaimaría institucional | 95 |
| 3.2.2.1. A participación da EDG no establecemento dun agregado institucional | 100 |
| 3.2.2.1.1. Os tres departamentos | 100 |
| 3.2.2.1.2. As publicacións e o Concurso de Teatro Breve da EDG | 103 |
| 3.2.3. O cultivo do consumidor | 111 |
| 3.2.4. A consecución dun produto escénico de calidade | 119 |
| 3.2.4.1. A formación..... | 120 |
| 3.2.4.2. Suficiencia de medios | 125 |
| 3.2.5. A definición dun repertorio: fabricación e canonicidade | 130 |
| 3.2.5.1. Contra calquera pretensión simplificadora | 133 |
| 3.2.5.2. Estratificación do repertorio..... | 136 |
| 3.2.5.3. Canonización estática | 141 |
| 3.2.6. O estatus do produtor: o proceso de profesionalización | 145 |
| 3.2.6.1. A profesionalización no seo da ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA..... | 155 |

| | |
|---|------------|
| 3.2.6.1.1. A COMPAÑÍA LUÍS SEOANE..... | 165 |
| 3.2.6.1.2. Reestruturación da EDG tras a constitución da LUÍS SEOANE..... | 173 |
| 3.2.6.2. A Asociación Profesional do Teatro Galego | 178 |
| 3.3. Os retos da nova década | 183 |
| 3.4. Síntese..... | 186 |
| 4. O sistema teatral no incipiente marco autonómico (1981-1984). A posición da EDG | 189 |
| 4.1. Oportunidade para a planificación cultural gobernamental | 189 |
| 4.1.1. A primeira lexislatura | 191 |
| 4.2. O decepcionante desamparo inicial (1981-1984) | 192 |
| 4.2.1. Unha profesionalización complicada e turbulenta | 192 |
| 4.2.1.1. Escaseza de recursos..... | 193 |
| 4.2.1.2. O relacionamento cos poderes públicos galegos | 198 |
| 4.2.1.3. Un caso paradigmático: a disolución de TEATRO DO ESTARIBEL (1981)..... | 201 |
| 4.2.1.4. Unha oportunidade perdida: a Compañía Muncial da Coruña (1982) | 204 |
| 4.2.1.5. Primeira intervención da Xunta na planificación teatral (1983)..... | 214 |
| 4.2.2. Estancamento e progresivo delibitamento do sistema teatral | 219 |
| 4.2.2.1. Creadores centrados na súa propia supervivencia..... | 220 |
| 4.2.2.2. Un desestruturado mercado teatral de minifundios | 221 |
| 4.2.2.3. Ausencia de campañas de captación de público..... | 223 |
| 4.2.2.4. Escasas oportunidades de formación | 226 |
| 4.2.2.5. Un mundo editorial de costas viradas ao teatro..... | 231 |
| 4.2.2.6. Debilidades de repertorio | 237 |
| 4.2.2.6.1. Un comezo dinámico | 238 |
| 4.2.2.6.2. Enerxía desaproveitada..... | 243 |

| | |
|---|------------|
| 4.2.2.6.3. O agromar da resistencia social diante dos repertorios teatrais galegos | 246 |
| 4.2.3. Un obstinado exemplo de persistencia. O Teatro Luís Seoane | 251 |
| 4.2.4. As tomas de posición da ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA | 265 |
| 4.2.4.1. En terra de ninguén..... | 265 |
| 4.2.4.2. O refuxio na formación e na edición de textos teatrais ... | 269 |
| 4.2.4.2.1. Actividade didáctica..... | 270 |
| 4.2.4.2.2. Publicacións | 274 |
| 4.2.4.3. A expansión do proxecto da EDG ao sur | 284 |
| 4.2.4.4. A intervención da ESCOLA nos repertorios teatrais deste momento..... | 291 |
| 4.3. Presentación e posta en andamento da política teatral da Xunta de Galicia (1984) | 299 |
| 4.3.1. A Creación do CENTRO DRAMÁTICO GALEGO | 301 |
| 4.3.1.1. Un duplo «pacto» | 302 |
| 4.3.1.2. As primeiras producións..... | 307 |
| 4.3.1.3. A incidencia inicial do CDG no sistema | 310 |
| 4.3.2. Outras actuacións da Xunta no campo teatral | 322 |
| 4.4. Síntese..... | 326 |
| 5. A consolidación da renuencia diante dos repertorios galegos (1985-1987) | 329 |
| 5.1. Fendas no pacto de 1984..... | 329 |
| 5.1.1. Consecuencias no repertorio: o metateatro | 336 |
| 5.2. Resistencia pasiva e perda de público | 339 |
| 5.2.1. Unha falaz intervención governamental..... | 340 |
| 5.2.1.1. Preconceptos asociados á Televisión de Galiza | 340 |
| 5.2.1.2. A dobraxe e o modelo de lingua..... | 342 |
| 5.2.2. O teatro galego non reporta ao público acceso a recursos | 343 |
| 5.2.3. Focos de resistencia activa..... | 345 |
| 5.3. Ciclo de perturbacións na Escola Dramática Galega (1985-1987)..... | 347 |

| | |
|--|------------|
| 5.3.1. Dificultades económicas e caos interno | 349 |
| 5.3.2. Ano 1986: «recuperación da legalidade» vs. «golpe de estado» ... | 352 |
| 5.3.3. A desautorización do proxecto de Vigo..... | 355 |
| 5.3.4. Unha solución á crise económica: a reactivación do Departamento de Dramáticas | 361 |
| 5.3.4.1. Segunda tentativa de profesionalización da EDG | 362 |
| 5.3.4.2. Teatro de cámara: unha escolla repertorial | 365 |
| 5.3.5. Supervivencia dos <i>Cadernos</i> e do Concurso de Teatro Breve..... | 368 |
| 5.3.5.1. Uns <i>Cadernos</i> ameazados..... | 369 |
| 5.3.5.2. A comparecencia anual do Concurso de Teatro Breve da EDG..... | 374 |
| 5.4. Unha vítima da situación: o proceso agónico da LUÍS SEOANE | 378 |
| 5.5. Mobilización dos profesionais da escena en defensa da continuidade e fortalecemento do sistema teatral galego (1987)..... | 383 |
| 5.5.1. Reclamacións dos creadores teatrais ás institucións públicas | 384 |
| 5.5.2. Un empeño patrimonializador: o <i>Diccionario de teatro galego</i> (1671-1985)..... | 387 |
| 5.5.3. A marxinalidade do proxecto didáctico da EDG | 389 |
| 5.6. Síntese..... | 393 |
| 6. A definitiva marxinalización da EDG no sistema galego de produción teatral (1988-1994). O fin da Cooperativa | 395 |
| 6.1. Divorcio entre o teatro e a sociedade galega. A dependencia da Administración autonómica | 396 |
| 6.1.1. A relación co poder político..... | 397 |
| 6.1.1.1. Un momento ambiguo: o Goberno tripartito (1987-1989)..... | 397 |
| 6.1.1.2. O comezo da era Fraga e a completa perversión da planificación dos repertoremas galegos (1990-1994)..... | 405 |
| 6.1.1.2.1. Control institucional | 407 |

| | |
|--|------------|
| 6.1.1.2.2. A consecución dun sistema teatral sen tensións..... | 412 |
| 6.1.2. Relación do teatro galego coa cidadanía | 417 |
| 6.2. A ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA na nova configuración do campo teatral | 424 |
| 6.2.1. Tentativas de adaptación..... | 425 |
| 6.2.1.1. Modificación estatutaria | 426 |
| 6.2.1.2. Consolidación do funcionamento profesional no Departamento de Dramáticas | 427 |
| 6.2.1.3. A relación da EDG cos repertorios teatrais galegos | 431 |
| 6.2.2. A constatación da evidencia: o proxecto xa non responde aos novos tempos | 438 |
| 6.2.2.1. Unha actividade reducida ao impulso individual | 439 |
| 6.2.2.2. O esgotamento sucesivo das tres seccións da EDG | 440 |
| 6.2.2.2.1. Desaparecemento das actividades formativas | 440 |
| 6.2.2.2.2. <i>Cadernos da EDG</i> : unha continuidade sen pegada no sistema..... | 442 |
| 6.2.2.2.3. <i>Electra</i> , o suceso letal do Departamento de Dramáticas..... | 447 |
| 6.2.3. O proceso de disolución da Cooperativa ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA..... | 450 |
| 6.3. Síntese | 452 |
| 7. Conclusións..... | 455 |
| 8. Bibliografía | 461 |
| 8.1. Bibliografía metodolóxica | 461 |
| 8.2 Bibliografía específica | 465 |

9. Abreviaturas empregadas 489

10. Índice onomástico..... 491

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Presentación

Entre os anos 1978 e 1994 tivo existencia legal a Sociedade Cooperativa de Consumo para o Ensino «ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA» (EDG). Durante eses dezaseis anos desenvolveu un intenso labor en diversos campos relacionados coa escena do país —e, por extensión, da cultura— que fan da EDG un punto de referencia na historia recente do teatro galego. Desde o seu seo non só se promoveu a actividade propiamente escénica, mais tamén se atendeu á formación de traballadores do medio, ao rescate de textos fundamentais da dramaturxia galega ou á investigación á volta da dramática e das festas parateatrais. A ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA sostivo, igualmente, a publicación teatral de máis longa vida na historia de Galiza, en que viron a luz tanto obras dos clásicos e traducións de textos transcendentais da dramaturxia occidental como a produción de autores novos ou ensaios sobre diferentes aspectos envolvidos no feito teatral. Convocou, ademais, un Concurso de Teatro Breve que chegou á duodécima edición e a través do que se deu a coñecer un vasto grupo de dramaturgos.

Aínda que cunha intensidade que variou dependendo do momento, a EDG mantivo unha presenza importante nos diversos foros teatrais que existiron na Galiza durante eses anos. Así, fixo parte de plataformas e asociacións galegas e estatais; estivo presente nas mostras e festivais celebrados no territorio galego; saíu fóra das nosas fronteiras coas súas montaxes; mantivo intensos contactos cun grande número de grupos e escolas de teatro de toda a Península etc. Ademais, nos seus espectáculos participaron un elevado número de actores que posteriormente proseguirían a súa carreira noutras agrupacións.

1.2. Obxecto da estudo e obxectivos da investigación

Constituirá o ámbito desta tese a actividade desenvolvida pola ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA nos dezaseis anos de existencia legalmente recoñecida, atendendo á pegada que deixou na realidade teatral galega e os condicionamentos que o contexto interpuxo no seu axir.

Con efecto, o proxecto que representou a EDG estivo fundamente condicionado –non podía se doutra maneira– pola situación que vivía naquela altura a actividade teatral galega e, por extensión, a lingua e a cultura de Galiza, nun momento en que se sucederon importantísimos acontecementos (aprobación do Estatuto de Autonomía, nacemento do CENTRO DRAMÁTICO GALEGO, última Mostra Abrente de Ribadavia, creación da Asociación Profesional do Teatro Galego, constitución do Instituto Galego de Artes Escénicas e Musicais...). Mais unha iniciativa de tanto calado –cando menos en determinados momentos da súa existencia– sen dúbida incidiu igualmente, con maior ou menor vigor, na configuración do panorama de produción teatral que se estaba a conformar a finais da década de setenta e que chegou aos nosos días despois de recibir o aportamento dun grande número de axentes, entre eles a ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA. Os trazos definidores do sistema de produción teatral actual¹ son o resultado dunha serie de incidencias, tendencias, intereses e forzas que se debateron con máis ou menos virulencia e con moi diferente éxito, nun continuo proceso de confrontación, de maneira que descifrar a historia deste campo artístico supón descifrar e entender o propio campo.

O noso interese céntrase, pois, nesa dupla vía de condicionamento entre a EDG e esa parcela da esfera pública en que non só se crean espectáculos teatrais, senón que se sancionan unhas fórmulas de produción e consumo en detrimento doutras.

A análise das iniciativas xestadas na ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA, atendendo tanto as causas que determinaron o seu grao de consecución, como os efectos das mesmas sobre o conxunto do campo teatral, pode resultar revelador para entendermos unha etapa do teatro galego recente. O momento do recoñecemento legal da EDG coincide cun punto de inflexión entre dous períodos ben diferenciados da historia da escena galega. Por iso, os obxectivos que os promotores da EDG se marcaron no momento da súa fundación, así como a propia evolución dos seus designios adaptándose as novas circunstancias, exemplificarán esta transición a unha outra realidade. Lembremos, ademais, que a ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA é continuadora do labor dunha activa agrupación do denominado teatro independente, feito que permite exemplificar o tránsito desta etapa da actividade escénica á profesional.

Esta investigación persegue, por tanto, ponderar a función desenvolvida pola ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA na configuración do sistema galego de produción de espectáculos teatrais e os condicionantes que este último interpuxo no evoluir da

¹ Non estamos a falar só de produción de textos dramáticos, mais de todo o proceso de creación e consumo de espectáculos teatrais.

entidade, para alén de analizar o grao de patrimonialización dos froitos do traballo realizado pola EDG durante máis de década e media de funcionamento.

1.3. Fundamentos teóricos e soporte metodolóxico

Na hora de proceder a analizar a traxectoria dun colectivo do teor da ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA ábrenos a posibilidade de trazar a «intra-historia» do mesmo, isto é, facer unha relación pormenorizada de personaxes e acontecementos que nel se sucederon, considerando os obxectivos que se marcaban os primeiros e as circunstancias en que se produciron os segundos. Poderíamos, mesmo, atender aos procesos, loitas de intereses, sinerxias e desencontros que tiveron lugar no seu interior.

Consideramos, no entanto, que esta é unha vía que pode fecharse en si propia, deixando sen interpretar a presión exercida polo medio sobre a ESCOLA e a actuación desta sobre el, por un lado, e, por outro, certos elementos «invisíbeis» —pertencentes en moitos casos á esfera do simbólico mais con enormes repercusións na práctica diaria— que condicionan dunha maneira definitiva o traballo de calquera entidade do tipo da EDG. Entre estes últimos figurarían os preconceptos estendidos na sociedade galega da altura á volta do teatro galego e a figura do actor, a resistencia do teatro español a ceder espazo, a desconexión co pasado da dramaturxia galega, a indefinición do traballo profesional, a acumulación de prestixio por parte de certos implicados no feito teatral, a loita por ese recoñecemento, a diferente concepción sobre o que debe ser o teatro galego dos diferentes axentes que o configuran etc. etc.

Para comprender a traxectoria da EDG resulta imprescindible, ademais, coñecer os obxectivos e intereses de cada un dos seus membros —dentro e fóra da ESCOLA—, posto que o proxecto global da EDG sería ben a intersección das empresas particulares, ben aquela que se alzase triunfante entre todas as existentes. Precisamos, pois, interpretar as expectativas individuais, os combates simbólicos dos seus socios no espazo sociocultural en que están inseridos ou os seus esforzos por que esa sociedade e a súa cultura tomase un rumbo ou adquirise uns determinados trazos caracterizadores.

Nun intento de superarmos esas limitacións de perspectiva e evitarmos os riscos dunha análise atomizada que se circunscriba única e exclusivamente á ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA esquecendo as súas relacións —máis ou menos tanxíbeis— con outras realidades coetáneas en que se viu envolvida, imos recorrer ao modelo de

análise ofrecido polo denominado «pensamento relacional»², formulación que se ten revelado enormemente produtiva aplicada ás disciplinas socio-semióticas³.

Un dos grandes trazos caracterizadores deste paradigma metodolóxico é o rexeitamento do estudo do obxecto –literario, pictórico, musical, teatral...– desde o propio obxecto⁴, atendendo, polo contrario, ao campo de produción en que este foi creado⁵. A cultura e cada unha das súas manifestacións son concibidas como feitos sociais históricos, como sistemas simbólicos⁶ organizados a partir dunha complexa e cambiante rede de relacións. A definición e análise desas relacións sitúase, desta maneira, no centro das investigacións.

Estas formulacións pretenden, ademais, alcanzar a describir a totalidade do campo, evitando realizar descricións e valoracións desde un punto concreto do sistema, por entender que o lugar que se ocupa no mesmo condiciona a visión do

² Así o expón o sociólogo Pierre Bourdieu [1987: 150]: «L'apport majeur de ce qu'il faut bien appeler la révolution structuraliste a consisté à appliquer au monde social un mode de pensée relationnel, qui est celui de la mathématique et de la physique modernes et qui identifie le réel non à des substances mais à des relations. La "réalité sociale" dont parlait Durkheim est un ensemble de relations invisibles, celles-là mêmes qui constituent un espace de positions extérieures les unes aux autres, définies les unes par rapport aux autres, par la proximité, le voisinage, ou par la distance, et aussi par la position relative [...] La sociologie, dans son moment objectiviste, est une topologie sociale, une *analysis situs*, comme on appelait cette nouvelle branche des mathématiques au temps de Leibniz, une analyse des positions relatives et des relations objectives entre ces positions».

³ O semiótico Itamar Even-Zohar [1999: 23] pondera a súa utilidade: «La noción de sistema, o mejor dicho, el pensamiento relacional ha proporcionado a las ciencias humanas instrumentos versátiles que permiten una mayor economía en el análisis de los fenómenos sociosemióticos [...] este poder del pensamiento relacional no se detiene en el nivel de análisis de fenómenos ya "conocidos", en cuyo caso se trataría de un poder básicamente explicativo. Lo encontramos también, y quizá con mayor fuerza, en la capacidad del pensamiento relacional para hacer conjeturas sobre objetos no reconocidos –e incluso desconocidos–, por lo que se transformaría en una herramienta de descubrimiento».

⁴ Nos campos artísticos esta maneira de proceder ten sido a maioritaria até datas recentes, tal e como lembra Even-Zohar [1999: 25]: «La ausencia de discusión sobre el objeto de estudio es típica de muchas áreas de las humanidades, y ciertamente ha impedido [...] la práctica científica de dichas áreas. Mientras que las ciencias naturales, en su intento por desarrollar instrumentos que expliquen la naturaleza y la vida, proceden a la modificación y la sustitución tanto de los objetos de estudio como de las hipótesis ligadas a su desarrollo, las humanidades todavía mantienen la creencia de que las explicaciones pueden cambiar, pero el objeto de estudio permanece inamovible. Esto resulta especialmente evidente cuando se estudian los productos y las actividades humanas que han alcanzado una posición canonizada y, por consiguiente, son considerados indispensables por parte de las fuerzas dominantes de una sociedad. Me estoy refiriendo sobre todo a las "artes" [...]».

⁵ «Chama a atención que os que se ocuparon en facer a ciencia das obras, con intencións e presupostos teóricos e metodolóxicos ben distintos, esqueceran sistematicamente considerar *como tales* os espazos sociais nos cales están *situados* os axentes que contribúen a producir as obras culturais, e que eu chamo *campos* (literario, artístico, científico, filosófico, etc.)», comenta Bourdieu [2004: 23]. «La notion de champ de production culturelle (qui se spécifie en champ artistique, champ littéraire, champ scientifique, etc.) permet de rompre avec les vagues références au monde social (au travers de mots tels que "contexte", "milieu", "fonds social", *social background*) dont se contente ordinairement l'histoire sociale de l'art et de la littérature» [Bourdieu 1987: 167].

⁶ «[...] el pensamiento relacional [...] ha llevado a casi todos los estudiosos (sistémicos) a analizar la cultura como un sistema global, como un conjunto heterogéneo de parámetros con cuya ayuda los seres humanos organizan sus vidas», sinala Even-Zohar [1999: 27].

conxunto⁷. A descrición obtense mediante o trazado das diferentes relacións que se dan no seu interior, por acumulación de perspectivas desde todos os puntos do campo, sen priorizar ou subordinar ningunha delas –inclusivamente a do propio investigador. Para comprendermos o que ocorre no campo resulta imprescindible situar a cada axente nas súas posicións relativas a respecto de todos os outros.

Así, se falamos de teatro —isto é, de produción espectacular, campo en que operaba a ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA—, o exame non se limita a un número determinado de manifestacións discursivas —neste caso, escénicas— dun(s) emisor(es) nun código concreto e da súa recepción por parte dun público indeterminado. Antes ben, teremos que atender a que motivacións responde tanto a súa produción como o seu consumo⁸, así como as interrelacións –sincrónicas e diacrónicas– desas manifestacións co resto das prácticas do sistema, sen esquecer as loitas simbólicas dos axentes que interveñen na creación, distribución etc., co resto de produtores posicionados no campo de produción.

O pensamento do sociólogo francés Pierre Bourdieu –nomeadamente os seus conceptos de «campo»⁹, «*habitus*»¹⁰ e «capital simbólico»¹¹– servíranos de referente teórico para abordar a análise dos sistemas en que se produce a elaboración e consumo de produtos culturais e as relacións que se establecen entre os diferentes axentes e institucións implicados. Asumíndomos a premisa de que os bens culturais acrecentan ao seu valor comercial un valor cultural que os converten en bens

⁷ «[...] étant donné que nous avons construit l'espace social, nous savons que ces points de vue, le mot même le dit, sont des vues prises à partir d'un point, c'est-à-dire à partir d'une position déterminée dans l'espace social. Et nous savons aussi qu'il y aura des points de vue différents ou même antagonistes, puisque les points de vue dépendent du point à partir duquel ils sont pris, puisque la vision que chaque agent a de l'espace dépend de sa position dans cet espace» [Bourdieu 1987: 155].

⁸ Cómpre, pois, realizar a análise paralela de ambos factores: «A historia das institucións específicas que são indispensáveis à produção artística deveria ser acompanhada por uma história das instituições que são indispensáveis ao consumo, logo à produção dos consumidores, e em particular do *gosto*, como disposição e como competência» [Bourdieu 1996: 331].

⁹ «[...] é un campo de forzas que se exercen sobre todos aqueles que penetran nel, de maneira diferencial segundo a posición que ocupan [...], ao tempo que é un campo de loitas de competencia que tenden a conservar ou a transformar ese campo de forzas» [Bourdieu 2004: 23-24]. Nel, «chacun des agents engage la force (le capital) qu'il a acquise par les luttes antérieures dans des stratégies qui dépendent, dans leur orientation, de sa position dans les rapports de force, c'est-à-dire de son capital spécifique» [Bourdieu 1987: 170].

¹⁰ «système de schèmes de perception et d'appréciation, [...] structures cognitives et évaluatives qu'ils acquièrent à travers l'expérience durable d'une position dans le monde social. L'*habitus* est à la fois un système de schèmes de production de pratiques et un système de schèmes de perception et d'appréciation des pratiques. Et, dans les deux cas, ses opérations expriment la position sociale dans laquelle il s'est construit» [Bourdieu 1987: 156]. «O *habitus* é essa espécie de sentido práctico do que se deve fazer numa situação dada –aquilo a que se chama, em desporto, o sentido do jogo [...]» [Bourdieu 2001: 26].

¹¹ «[...] forme que revêtent les différentes espèces de capital lorsque'elles sont perçues et reconnues comme légitimes» [Bourdieu 1987: 152]. O capital simbólico adoita adquirirse por obediencia ás regras de funcionamento do campo.

simbólicos¹², a obra de Bourdieu axudaranos igualmente a entendermos o proceso de recoñecemento cultural e a configuración da escala de lexitimidade¹³, así como a definición das propias institucións autorizadas a sancionar ese recoñecemento e a fornecer aos axentes consagrados de instrumentos precisos para a reprodución dos bens culturais. Desta maneira, poderemos contextualizar a capacidade de acción da ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA¹⁴, os seus posicionamentos ou a transcendencia real –o significado público– dos seus actos no marco do teatro galego, evitando caermos na «ilusión biográfica»¹⁵.

Bourdieu concibe a análise dos campos de produción cultural como un tríplice proceso, co que se procura pór de relevo o seu grao de autonomía a respecto do campo do poder¹⁶, as relacións que se establecen entre as diferentes tomas de posición¹⁷ e o *habitus* dos seus ocupantes:

A ciencia das obras culturais supón, logo, tres operacións necesarias e necesariamente unidas. En primeiro lugar, a análise da posición do campo literario (sic)¹⁸ no seo do campo do poder, e da súa evolución no decurso do tempo. En segundo lugar, a análise da estrutura interna do campo literario, universo sometido ás súas propias leis de funcionamento e de transformación, é dicir a estrutura das relacións obxectivas entre as posicións que ocupan nel individuos ou grupos en situación de competencia pola lexitimidade. Por último, a análise da xénese do *habitus* dos ocupantes destas posicións, é dicir os sistemas de disposicións que, ao seren produto dunha traxectoria social e dunha posición dentro do campo literario, atopan

¹² «O produtor do valor da obra de arte non é o artista, senón o campo de produción como universo de crenza que produce o valor da obra de arte como fetiche ao producir a crenza no poder creador do artista. Partindo de que a obra de arte só existe como obxecto simbólico provisto de valor se é coñecida e está recoñecida, é dicir se está socialmente instituída como obra de arte por uns espectadores dotados da disposición e da competencia estéticas necesarias para coñecela e recoñecela como tal, a ciencia das obras terá como obxecto non só a produción material da obra senón tamén a produción do valor da obra ou, o que vén ser o mesmo, da crenza no valor da obra» [Bourdieu 2004: 69].

¹³ A competencia pola lexitimidade outorga dinamismo ao campo de produción cultural.

¹⁴ Esta dependerá da posición da entidade e dos seus integrantes no campo galego de produción teatral en cada momento concreto, así como do grao de autonomía do propio campo.

¹⁵ A biografía do creador –en tanto que creador– non pode ser concibida sen ter en conta as sancións positivas ou negativas a través das cales o campo lle informa da posición que ocupa no mesmo: «É a respecto dos estados correspondentes da estrutura do campo como se determinan en cada momento o sentido e o valor social dos acontecementos biográficos, entendidos como investimentos a prazo e desprazamentos neste espazo, ou, con maior precisión, nos estados sucesivos da estrutura de distribución das diferentes especies de capital que están en xogo no campo, tanto capital económico e capital simbólico como capital específico de consagración» [Bourdieu 2004: 111].

¹⁶ Espazo onde se procesan as loitas polo poder político e económico e que tende a mediatizar todo o sistema cultural.

¹⁷ «Cada toma de posición (temática, estilística, etc.) defínese (obxectiva e, ás veces, intencionalmente) a respecto do universo das tomas de posición (que corresponden ás diferentes posicións) e a respecto da problemática como *espazo dos posibles* que nel están indicados ou suxeridos; recibe o seu *valor* distintivo da relación negativa que a une ás tomas de posición coexistentes ás cales está obxectivamente referida, e que a determinan delimitándoa. Unha conclusión sería, por exemplo, que o sentido e o valor dunha toma de posición (xénero artístico, obra particular, etc.) cambian automaticamente, mesmo que esta permaneza idéntica, cando muda o universo das opcións substituíbeis que quedan á elección dos produtores e dos consumidores» [Bourdieu 2004: 63].

¹⁸ E, por extensión, calquera outro campo: «Poderase substituír [...] escritor por artista, filósofo, intelectual, sabio, etc.; e literario por artístico, filosófico, intelectual, científico, etc» [Bourdieu 2004: 24].

nesa posición unha ocasión máis ou menos propia para actualizarse [Bourdieu 2004: 25].

Outro dos paradigmas que propón o estudo dinámico das culturas como redes de relacións, a Teoría dos Polisistemas¹⁹, desenvolvida por Itamar Even-Zohar, tense mostrado especialmente fecunda no campo da literatura –isto é, o sistema literario–, mais desde o comezo apuntouse a pertinencia da súa aplicación a outros campos²⁰.

Como todo fenómeno semiótico socialmente construído, a produción teatral é susceptible de ser considerada como un conxunto de elementos gobernado por normas, en que se establece unha rede dinámica de relacións²¹ e que pode ser delimitábel a respecto doutros sistemas.

Fronte ás concepcións mais reducionistas ou idealizadoras dos fenómenos culturais, este marco teórico sèrvese do concepto de sistema, entendido como un constructo de natureza histórica, dinámico e heteroxéneo –en definitiva, un polisistema²²–, en que se establece unha xerarquía entre elementos²³ que ocupan as posicións centrais do mesmo e os periféricos, en loita cos primeiros por ese espazo²⁴.

¹⁹ Formulados na Universidade de Tel-Aviv por Itamar Even-Zohar a principios dos anos setenta, os estudos polisistémicos alcanzaron unha importante expansión tras a publicación dun número monográfico da revista *Poetics Today* (1990) en que se recollían as súas propostas, posteriormente desenvolvidas polo denominado Culture Research Group.

²⁰ «Polysystem theory could not remain confined to the case of literature alone» [Even-Zohar 1990a: 2].

²¹ Even-Zohar [1990b: 9] explica a substitución da observación positivista dos elementos pola análise das relacións: «The idea that socio-semiotic phenomena, i. e., sign-governed human patterns of communication (such as culture, language, literature), could more adequately be understood and studied if regarded as systems rather than conglomerates of disparate elements has become one of the leading ideas of our time in most sciences of man. Thus, the positivistic collection of data, taken *bona fide* on empiricist grounds and analyzed on the basis of their material *substance*, has been replaced by a functional approach based on the analysis of *relations*».

²² Even-Zohar [1990a: 22-23] facilítanos unha explicación do termo: «[...] any semiotic (poly)system (such as language or literature) is just a component of a larger (poly)system –that of “culture”, to which it is subjugated and with which it is isomorphic– and therefore correlated with this greater whole and its other components. To the complicated question of how literature correlates with language, society, economy, politics, ideology, etc., Polysystem theory provides less simplistic and reductionist hypotheses than other proposals».

²³ Un elemento pertence ao sistema en tanto ocupa un lugar na rede de relacións: «En lo que respecta al nivel metateórico, el problema de si un cierto fenómeno observable “pertenece” a un conjunto determinado (grupo, campo o sistema), y de si es “relevante” o puede “relacionarse” con él, reside en nuestra habilidad para hipotetizar una “fructífera” red de relaciones. De este modo el conjunto no se concibe como una entidad independiente en la “realidad”, sino que dependería de las relaciones que seamos capaces de proponer. Ninguna teoría sistémica avanzada acepta una serie de fenómenos observables a priori que necesariamente, o de modo inherente, formen parte de un sistema» [Even-Zohar 1999: 27-28].

²⁴ Esa loita é a que explica a dimensión dinámica do sistema: «A heteroxeneidade conxúntase coa funcionalidade, se temos en conta que as unidades en relación constitúen sistemas de opcións xerarquizados, estratificados e polo tanto concorrentes. O dinamismo do sistema é provocado pola concorrencia entre estas unidades sistémicas; a evolución é provocada pola imposición dunha opción sobre outra ou outras. O que coñecemos por oposición, nun sistema estático, convértese en concorrencia nun sistema dinámico, que debe precisamente a súa evolución ó triunfo histórico dun elemento sobre outro. O polisistema caracterízase deste xeito pola loita permanente. O gran sistema aparece entón opoñéndose, estratificándose» [Figueroa 2001: 34-35].

Even-Zohar introduce –adaptando o esquema sobre a comunicación lingüística de Jakobson²⁵– os factores cuxas interdependencias conforman o sistema: produtor, produto²⁶, consumidor, mercado, institución e repertorio.

Un consumidor pode consumir un produto producido por un produtor, pero para que el produto pueda ser generado y después propiamente consumido debe existir un repertorio común, cuya utilización está delimitada, determinada o controlada por una institución y por un mercado que permita su transmisión. Por un lado, ninguno de los factores enumerados puede ser descrito funcionando aisladamente; por otro, el tipo de relaciones que se detectan discurren a lo largo de todos los posibles ejes del esquema [Even-Zohar 1999: 30-31].

A noción jakobsiana de «código» é reinterpretada no concepto «repertorio»²⁷ como o conxunto de esquemas comúns compartidos a través dos cales os individuos dunha sociedade se comunican e organizan a súa vida. Falándonos de sistema de produción teatral, o repertorio consistiría no agregado de modelos e normas que rexirían a produción espectacular e o seu consumo. A idea, como vemos, mantén unha estreita relación co *habitus* de Bourdieu. A canonización²⁸ –a lexitimación por parte dos círculos dominantes– dun(s) repertorio(s) fronte a outros é a responsábel da estratificación no sistema.

Ningún deste factores constitutivos ocuparía o espazo central, posto que entre eles non se establece xerarquía algunha. Ademais, cabe a eventualidade de unha mesma entidade –a ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA podería ser un exemplo– facer parte de varios factores.

O enfrontamento –ou calquera outra relación– entre as unidades que concorren no interior do sistema para que a distribución de posicións dentro do mesmo se manteña ou se modifique (lembremos que as unidades «son», «existen» no sistema,

²⁵ Sobre o papel de Jakobson, Even-Zohar [1999: 29] comenta: «Su principal contribución al análisis sistémico funcionalista ha sido su insistencia en que cada manifestación discursiva no se explica por una simple relación entre un código asumido y un mensaje ejecutado, sino que ambos están condicionados a su vez por un complejo conjunto de factores interrelacionados».

²⁶ «Por producto», explica Even-Zohar [1999: 43], «entiendo cualquier realización de un conjunto de signos y/o materiales, incluyendo un comportamiento determinado. Es decir, que el resultado de cualquier acción o actividad puede considerarse un producto, sea cual sea su manifestación ontológica, sea un objeto físico o semiótico: una declaración verbal, un texto, un artefacto, un edificio, una imagen o un suceso. En otras palabras, el producto, el elemento que negocian y manipulan los factores participantes en una cultura, constituye la instancia concreta de esa cultura. Obviamente, definiremos un producto cultural como cualquier elemento del repertorio de la cultura que es puesto en práctica».

²⁷ Así o explica Even-Zohar [1999: 31-32]: «Si entendemos la cultura como un marco, una esfera que hace posible la organización de la vida social, entonces el repertorio en la cultura, o de la cultura sería el almacén de los elementos necesarios para tal esfera o marco. Tal y como ha señalado Swidler, la cultura es “un repertorio o ‘caja de herramientas’ de hábitos, técnicas y estilos con los cuales la gente construye ‘estrategias de acción’ ”». E acrecenta: «[...] creo [...] que a cultura se pode definir como un agregado ou un repertorio de opcións que organizan as interaccións sociais» [Even-Zohar 1995: 182].

²⁸ «El repertorio no sólo tiene que estar *disponible*, sino que también su utilización debe ser legítima. Las condiciones de tal legitimidad son generadas por la institución en correlación con el mercado» [Even-Zohar 1999: 33].

na medida en que manteñen algún tipo de relación con outras unidades) eríxese así centro das investigacións. Os xuízos de valor como criterio de selección dos obxectos de estudo son, pois, radicalmente rexeitados, por consideralos parte integral dos mecanismos que se desexa descubrir.

Aliás, para comprendermos unha realidade como a galega –en que coexisten dúas linguas como normas sistémicas²⁹– non se pode desatender as relacións que manteñen ambos sistemas e a visión que cada un ten do outro³⁰. Considerar independentemente un deles semella artificial e pouco rigoroso. A teoría dos polisistemas ten prestado grande atención a estas situacións de competencia de sistemas por un espazo social e as relacións que se establecen entre eles.

Os paradigmas intimamente relacionados que aquí se presentan como soporte teórico e metodolóxico da investigación –os enunciados por Pierre Bourdieu e Itamar Even-Zohar– foron contrastados inicialmente no terreo da literatura, aínda que cada vez son máis os ámbitos da cultura en que se aplican. No noso caso, non pretendemos circunscribirmos ao estudo dos textos dramáticos, pois se abriga a intención de atinxir todos os factores envolvidos na produción de espectáculos teatrais na Galiza e o papel xogado pola ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA.

Evidentemente, a elección dun modelo de análise conleva a defensa implícita do mesmo como útil válido, mais os marcos teóricos referidos foron entendidos como ferramentas para alcanzar un mellor coñecemento da realidade focada –un exame máis profundo dos acontecementos que se querían estudar–, feito que facilitou a propia natureza aberta –non excluínte– dos paradigmas. En ningún momento foi a nosa intención primeira realizar unha demostración da súa validez, exemplificar as súas posibilidades de análise ou aprofundar no seu desenvolvemento.

A estrutura desta investigación responde a un duplo condicionante: dun lado, a dimensión dinámica do sistema, que obriga a colocar en primeiro termo o proceso de evolución –e as forzas que o determinan– antes que calquera «foto-fixa» do mesmo; por outro, a necesidade de acoutar certos períodos que fixesen factíbel a análise do campo. Por iso, procuráronse momentos en que tivesen coincidido grandes feitos de sistema –acontecementos que provocaron mudanzas importantes na rede de relacións– e datas decisivas na vida da ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA. Neste sentido, os anos 1978, 1981, 1984 e 1987 foron colocados como balizas divisorias polas razóns que se argumentan nos respectivos capítulos.

²⁹ Aquelas que definen ou acoutan o sistema.

³⁰ Os galegos «[...] participamos numa esfera pública onde convivem dois sistemas culturais em luta pela hegemonia» [Vieites 2003b: 44].

1.4. Revisión crítica

1.4.1. O paradigma sistémico aplicado á cultura galega

Para alén das consideracións xerais sobre a situación de Galiza realizadas polo propio Itamar Even-Zohar³¹, os modelos sistémicos foron aplicados á cultura galega fundamentalmente para a descrición do campo literario e, en menor medida, como ferramenta de achegamento á realidade lingüística.

Os reveladores traballos de Xoán González-Millán [1994a, 1994b, 1995, 2000...] e Antón Figueroa [1995, 1996, 2001] teñen evidenciado a enorme rendibilidade destes paradigmas para analizar a función da literatura na creación da entidade nacional en Galiza e a relación do sistema galego co seu correlato español. Elías Torres Feijo [1999, 2000, 2004], pola súa parte, focou desde o modelo sistémico a norma lingüística e as conexións da cultura galega con Portugal e a lusofonía. Francisco Salinas Portugal [2003a, 2003b] examinou cos paradigmas sistémicos a emerxencia lingüística e literaria na Galiza e a súa incidencia na construción nacional. Outros investigadores como Carlos Callón [2004] e Joel Gómez [2002] describiron os procesos canonizadores de grandes vultos da literatura galega e/ou portuguesa. A literatura de mulleres [González Fernández 2000] e o papel da tradución na literatura galega [N. Pazó 1999] son outros aspectos que teñen recibido unha ollada desde o paradigma sistémico.

Con todo, aínda non saíu do prelo ningún estudo que analice con detalle os repertorios culturais globais –non apenas literarios– que teñen sido postulados como elementos de cohesión nacional galega e o seu grado de asunción social.

Revisaremos a continuación o grao de aplicación destes modelos teóricos no campo da produción espectacular.

1.4.2. Investigacións sobre o sistema galego de produción teatral

Historicamente, as reflexións sobre o teatro nas culturas occidentais tiveron sempre un marcado carácter texto-céntrico, facendo parte, por tanto, dos estudos literarios. No mellor dos casos, as análises incorporaban un contexto ou unha relación de anécdotas envolvidas nas postas en escena das obras, mais sen moita vinculación co devir do xénero literario como tal. A produción espectacular, desta maneira, víase

³¹ Convidado en varias ocasións a simposios e xornadas, Itamar Even-Zohar coñeceu de primeira man a realidade galega, á que fixo referencia en diferentes artigos publicados en *Grial* [1995], *A Trabe de Ouro* [1998] e *Anuario de estudios literarios galegos* [2002].

marxinalizada –cando non completamente desatendida– en favor do proceso de escrita e recepción do texto dramático³². Apenas nas últimas décadas do século XX comezaron a agromar investigacións á volta da creación escénica, mais aínda moi condicionadas pola tradición que coloca o texto no lugar central do proceso teatral.

As especiais circunstancias en que se desenvolveu a cultura galega tras o golpe de estado fascista fixeron que nos anos cincuenta e sesenta non existise coñecemento algún –fóra de determinados redutos do exilio e algunha voz silenciada no interior– da actividade teatral realizada nas primeiras décadas do século, así como das reflexións teóricas e debates públicos que se produciran nesa altura. Coa incipiente recuperación da actividade nos palcos a final da década de sesenta, comezan tamén, de maneira progresiva, as reflexións e valoracións á volta da produción espectacular galega nos primeiros anos do século a través do elo de figuras como Leandro Carré Alvarellos, mais aínda, no xeral, cunha forte carga texto-céntrica.

Será nos anos setenta cando se inicie unha reflexión «de urxencia» sobre a actividade que estaban a desenvolver os grupos do denominado «teatro independente», en moitos casos a cargo dos propios implicados³³, atendendo xa, nalgunha medida, a produción escénica. Paralelamente, vían a luz recensións da actividade teatral galega realizada no exilio americano³⁴ e algúns traballos sobre teatro infantil ou parateatralidade –publicados nos *Cadernos da Escola Dramática Galega* (CEDG). Como colofón desta década, en 1979 saíu do prelo *O teatro galego*, onde Manuel Lourenzo e Francisco Pillado trazan unha descrición xeral do feito dramático galego desde os primeiros feitos dos que se tiña noticia até o movemento (re)fundacional que estaban a protagonizar os colectivos teatrais da altura.

A lectura en 1978 do discurso de ingreso na Real Academia Galega de Jenaro Marínhas del Valle –titulado «Importancia do público na revelación teatral»– supón todo un fito en Galiza na mudanza de concepción do proceso de recepción teatral. Infelizmente, a visión tradicional –a que entende o espectáculo teatral como «literatura

³² Tadeusz Kowzan [1992: 16] pon en destaque a pervivencia dunha tradición «sólidamente implantada que considera el teatro como una forma particular de la literatura, que ve en el espectáculo la materialización, tanto más desdéniable cuanto que es facultativa y efímera, de la palabra del poeta. Procedente de la literatura y existiendo gracias a ella, el teatro y algunas otras formas de espectáculo no constituirán [según esta tradición] sino un arte auxiliar e híbrido».

³³ Varios foron os artigos asinados polos protagonistas da actividade teatral galega destes anos en diferentes revistas de dentro e fóra de Galiza.

³⁴ Como exemplo, o número 4 dos *Cadernos da Escola Dramática Galega* –febreiro de 1979– dedicouse á compañía galega de Maruxa Villanueva.

representada»³⁵– continuaría a ter moita presenza entre os analistas e a nova perspectiva iría introducíndose moi lentamente.

Na década de oitenta déronse a coñecer dous volumes con aspiracións globalizadoras: *Antoloxía do teatro galego* (1982) e *Dicionário do teatro galego* (1987), ambos asinados por Lourenzo e Pillado. Porén, un deles centrábase no soporte literario e o segundo non aspiraba a ser outra cousa que unha listaxe dos elementos que integraban o conglomerado de creadores teatrais. Aliás, publicáronse apuntamentos e artigos de dramaturgos ou persoas envolvidas da creación de espectáculos e asistíuse ao nacemento de tres publicacións periódicas centradas no campo da encenación: os *Cadernos do Espectáculo da Compañías Luís Seoane*³⁶ e a revista *Don Saturio* –nadas ambas no ano 1980– e a *Boletín de Información Teatral* (1983).

Os preconceptos negativos asociados á actividade dos palcos estiveron –se non o están aínda– moi arraigados nas universidades do noso contorno e as galegas non foron unha excepción. Esta é unha das razóns que explica que a primeira tese de doutoramento á volta do teatro galego –da autoría de Henrique Rabunhal– non fose defendida até 1993³⁷. Desde o propio título³⁸, faise evidente o lugar central que nela se reserva ao texto dramático e o englobamento de todo o que atinxe a posta en escena na etiqueta «contexto».

Esta década finisecular coñeceu unha importante achega de traballos sobre a produción teatral, aínda que o estudo do teatro galego estivo aínda maioritariamente enmarcado nas diferentes Historias da Literatura³⁹ que se editaron nos noventa ou nos primeiros anos do novo milenio. Con todo, nesta altura nace a revista *Escaramuza* (1997), da man da Asociación de Actores, Directores e Técnicos de Escena de Galiza (AADTEG), e saen os volumes *Teatro e nacionalismo (1915-1936)* [1995], *Teatro galego (1915-1931)* [1997] e *Historia do teatro galego (das orixes a 1936)* [1999], os tres de Laura Tato; *Manual e escolma da literatura dramática galega* [1996] e *Do Novo Teatro á Nova Dramaturxia (1965-1995)* [1998], ambos con Manuel F. Vieites como editor, e *O teatro galego da postguerra aos nosos días (1936-1996)* [2000], de Pedro

³⁵ «[...] que considera o espectáculo teatral como acto, ilustración, traducción e mesmo transmodalización signífica dun texto que destaca como *potencia*, e que, en boa medida, sería unha aplicación da coñecida distinción de Saussure entre *langue* e *parole*» [Vieites 2003a: 17].

³⁶ O seu exemplo sería imitado, con diferente regularidade, por outras compañías profesionais nos anos noventa.

³⁷ Con anterioridade, X. C. Verdini Deus lera a memoria de licenciatura *O teatro galego até o 1903. As orixes do teatro galego contemporáneo* (1983), so a dirección de Ricardo Carvalho Calero.

³⁸ *Textos e contextos do teatro galego (1671-1936)*, publicada por Edicións Laiovento en 1994.

³⁹ Entre outras, a de Dolores Vilavedra [1999], a editada pola AS-PG e A Nosa Terra [1996], os volumes de *Galicia. Literatura* [2000] da Editorial Hércules, *Literatura Galega. Aportacións a unha historia crítica*, de Anxo Tarrío [1994], ou *Literatura galega. Século XX* [2001], publicada por A Nosa Terra.

Pablo Riobó. Este último e o *Manuel e escolma da literatura dramática galega* céntranse nos textos –estreados no caso de Riobó, unicamente publicados para Vieites– e *Do Novo Teatro...* é unha compilación de traballos de moi diferente teor que van desde o sistema literario ao oficio do actor ou o mercado teatral. As monografías de Tato, aínda que se deteñen na análise dos textos, non se limitan a eles pois atenden outros axentes implicados na creación e exhibición de espectáculos; os estudos conclúen, no entanto, antes do conflito bélico⁴⁰.

A produción espectacular galega dos anos noventa foi descrita por Cilha Lourenço e Carlos Vizcaíno en *Talía na Crónica de Nós. Dez anos de teatro galego (1990-1999)* [2000], volume en que, sen incorporar dunha maneira explícita as formulacións sistémicas, se fai un repaso da maior parte dos factores envolvidos na creación dramática galega e se definen algunhas das redes e sistemas de oposicións que definían o campo nese momento.

Será nestes anos iniciais do novo milenio cando se proxecten con máis frecuencia os paradigmas relacionais sobre o sistema teatral galego e se fornezan lecturas máis globalizadas e menos focadas no elemento textual⁴¹. Porén, das tres monografías editadas –*A configuración do sistema teatral galego (1882-1936)*⁴² [2003], de Manuel F. Vieites, *Teatro histórico. Construción dramática e construción nacional* [2004], de Iolanda Ogando, e *Teatro e canonización. A crítica teatral na prensa periódica galega (1990-2000)* [2005], de Inmaculada López Silva– céntranse ora no período anterior ao levantamento militar de 1936, ora nas relacións entre o campo literario e a construción nacional, ora nun factor moi concreto do sistema. Da mesma maneira, os numerosos artigos desta altura en que se deitan olladas sistémicas sobre a produción dramática galega describen principalmente as relacións que afectan a unha faceta específica do campo⁴³ –nomeadamente, a crítica e o proceso dinámico de canonización⁴⁴.

⁴⁰ O teatro posterior ao ano 1936 foi analizado por Laura Tato nos capítulos correspondentes da *Historia da literatura galega* editada pola AS-PG [1996] e d'*A Literatura desde 1936 ata hoxe: poesía e teatro*, de Hércules de Ediciones [2000].

⁴¹ Citamos algúns exemplos representativos: López Silva [2001b, 2002b, 2003a, 2003b], Ogando [2003a, 2003b], Tato [2001, 2003] e Vilavedra [2000].

⁴² Nel inclúese un capítulo en que, so o título «Posibilidade dunha lectura sistémica do feito teatral», se reivindicán estes modelos teóricos como ferramentas útiles para a comprensión do fenómeno dramático na súa dimensión social.

⁴³ O mercado [Vieites 2001c e 2003b], a norma sistémica [Lourenço e Biscaino 2002], a relación co sistema editorial [López Silva 2003a], a formación [Biscaíño 2003], os produtores [López Silva 2002b]...

⁴⁴ Entre eles: Vieites [2001a], Riobó e Lamapereira [2001], López Silva [2001a] e Abuín e Araúxo [2003].

1.4.3. Estudos sobre a ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA

No caso da ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA súmase á tardía atención prestada ao feito dramático desde as diferentes plataformas de pensamento a circunstancia de se tratar dunha entidade de existencia moi recente no tempo. Sexa como for, a EDG ten merecido moi pouca atención de parte dos investigadores da cultura.

A primeira achega foi realizada por Manuel Quintáns Suárez en 1994 desde a propia plataforma editorial da ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA: no número cento un dos do boletín publicado pola entidade –titulado *Os Cadernos da EDG. Unha escola aberta*– realiza un percorrido pola historia da colección, ponderando o seu papel como elemento de formación permanente dos participantes da actividade escénica galega.

Unha vez desaparecida a cooperativa coruñesa, algúns dos ex-integrantes promoveron unha parte das contadísimas reflexións á volta da ESCOLA que viron a luz, como unha maneira de loitaren contra o esquecemento e reivindicaren o labor desenvolvido polo colectivo. Así, por exemplo, nas páxinas da revista *Casahamlet* –dirixida por Francisco Pillado e con Manuel Lourenzo no seu consello de redacción– apareceron artigos asinados por Miguel Mato Fondo [2000] e Iolanda Ogando [2000] sobre a EDG e os *Cadernos* que publicaba, respectivamente.

Para alén destas dúas achegas, só se conta cunha recensión-lembranza do espectáculo *Muller de mulleres* asinada por Pepe Soto [1997b] na revista *Escaramuza* dentro da súa serie «O nacemento do teatro profesional en Galicia», un estudo publicado no *Anuario de Estudios Literarios Galegos* en que David García Vidal [2004] pondera o papel xogado polos *Cadernos da Escola Dramática Galega* desde os postulados de Even-Zohar e Bourdieu e algúns comentarios espallados por escritos de moi diferente xinea –prólogos, entrevistas, memorias...

1.5. Fontes

Ademais dos traballos sobre a EDG e o sistema teatral galego citados nas epígrafes anteriores, para a realización desta investigación foron consultados cantos documentos se puideron localizar que nos axudasen a revelar a urdime de relacións que foron definindo o sistema galego de produción espectacular e o lugar ocupado nesa rede pola ESCOLA como resultado das sucesivas tomas de posición que foron adoptando tanto a entidade coruñesa como o resto dos elementos que integraban o sistema. Así, consultáronse os dous arquivos en que se conservan unha parte

importante da documentación do colectivo –o da Biblioteca-Arquivo Teatral Francisco Pillado Mayor [BATFPM], da Universidade da Coruña, e o particular de Manuel Lourenzo [APML]–, as publicacións da EDG –as *Memorias* de actividades editadas pola entidade anualmente, os *Cadernos* e o *Boletín de Información Teatral*– e os comunicados e proxectos asinados polas diferentes plataformas corporativas que existiron neses anos. Realizouse igualmente un vaciado da prensa⁴⁵ que permitiu facer o seguimento das tensións e tomas de posición que foron configurando o campo dramático galego. Aliás, celebráronse entrevistas coa práctica totalidade dos protagonistas do proxecto e moitos outros dos que participaron activamente no campo teatral durante os anos de xestación e existencia legal da ESCOLA, que forneceron amabelmente as súas lembranzas e a información documentada que conservaban. Tampouco foron ignorados cantos documentos podían axudar a ponderar o grao de heteronomía do campo teatral con respecto a outros campos –nomeadamente o de poder.

Para a reprodución textual no corpo desta investigación, foi adoptado o modelo de referencia parentética da American Psychological Association (APA), coñecido como «sistema americano». Cando se trata de textos que viron a luz nunha publicación periódica sen que figure o autor –ou aparecen alusións xenéricas como «redacción», «axencia» etc.–, optouse por indicar o nome abreviado da publicación –tal e como se recolle na tabela de abreviaturas [vid. 9]– e a data.

As citas foron reproducidas se ningún tipo de corrección lingüística, posto que en moitos casos tanto a norma como o modelo de lingua empregados poden deitar moita luz sobre a situación xeral do sistema cultural galego nese momento determinado ou a opción repertorial propugnada polo autor do texto. Só foron corrixidos os casos evidentes de gralla de imprenta.

⁴⁵ Revisáronse *A Nosa Terra* (Vigo), *Atlántico Diario* (Vigo), *Diario de Galicia* (Vigo), *La Hoja del Lunes* (A Coruña), *La Voz de Galicia* (A Coruña), *La Región* (Ourense), *El Ideal Gallego* (A Coruña), *Faro de Vigo* (Vigo), *El Correo Gallego* (Compostela), *El País* (Madrid), *El Mundo* (Madrid), *El Progreso* (Lugo) e *O Correo Galego* (Compostela).

2. UN PROCESO DE LEXITIMACIÓN PARALELO: O SISTEMA TEATRAL GALEGO E A ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA

2.1. A lexitimación dun sistema autónomo de produción teatral

2.1.1. A recuperación da actividade dramática

Vinculado ao movemento asociativo que se estendía polo país –e todo o Estado–, na década de sesenta iníciase en Galiza a recuperación da actividade teatral. Nun desolador panorama escénico dominado polas «xiras de provincias» das compañías comerciais madrileñas que achegaban ás principais vilas galegas produtos burgueses amábeis para o réxime –cando non directamente afíns–, o 20 de agosto de 1965 o GRUPO DE TEATRO O FACHO da Coruña estreaba un espectáculo integrado por un recital de catro poemas de *Sombra do aire na herba*, de Luís Pimentel, e catro historias de *Cousas*, de Castelao, máis a posta en escena da farsa *O cabalo do cabaleiro*, de Carlos Muñiz, en versión galega do director do grupo, Manuel Lourenzo⁴⁶.

En palabras deste último [M. Lourenzo 1983b], aquel foi «un acto teatral galego e clandestino», un acto inaugural do chamado «teatro independente» e non unha «cerimonia de bautismo dun grupo teatral “de cámara”, espécimen lexislado polo Sistema para toda aventura teatral non baseada no comercio».

Efectivamente, despois do alzamento fascista a actividade teatral galega desenvólvese nas cidades americanas que acolleron aos nosos exiliados, pois no interior do país a lingua desaparecera dos palcos, agás algunha excepción testemuñal⁴⁷.

⁴⁶ A estrea tivo lugar na Sala de Exposición da Casa da Cultura herculina, situada no Xardín de San Carlos. Os textos de Pimentel recitados foron «Enterro do neno pobre», «Canción de tres», «Xogo ruín» e «Galicia»; «A marquesiña», «A tola», «Conto triste» e «Peza en dous lances» foron as narracións de *Cousas* elixidas. A ficha do espectáculo incluía aos actores M^a. Carmen San León, Manoli Corral, Luci Rey, Pura Barrio, Juan M^a Castro, Manuel Lourenzo, Inés Armesto, Antonio Arias, Alfredo Ferreiro e Fernando Porto, dirixidos por Manuel Lourenzo. Os decorados e as luces correron a cargo de Maximino Cacheiro e a maquillaxe, de Inés Armesto. O espectáculo incorporaba a canción *Can-t lovin' that man*, de Bill Marx, con harpa de Harpo Marx.

⁴⁷ As representacións que tiveron lugar nos Seminarios, «diálogos chistosos e chocalleiros, nos que a lingua de Rosalía aparecía como propia de xentes palurdas e sen educación, o que a rebaixaba aínda máis diante do idioma cervantino» [Agrelo Hermo 2000]; as dos coros populares –entre os que merece ser salientado o grupo Airiños, de Asados-Rianxo–; as escenificacións na Granxa Barreiro de Sarria ou no Colexio Fingoi de Lugo, a cargo, respectivamente, de Pousa Antelo e Carvalho Calero, ou as

Os teatros de cámara⁴⁸ aos que fai referencia Lourenzo, de nula incidencia social [Tato 2000], eran grupos de elite cultural que só estaban autorizados a realizar unha única sesión non comercializábel dos seus espectáculos⁴⁹ e que até os anos setenta actuaban en castelán.

Os obxectivos de aquel grupo de mozos do FACHO expúñaos dúas décadas máis tarde o seu director: a súa intención era «restaurar –ou inventar, se fose preciso– o teatro galego desde unhas bases non estritamente literárias» [M. Lourenzo 1983b]. Probabelmente esta interpretación é unha proxección cara o pasado do coñecemento do que con posterioridade sucedeu, mais non deixa de ser significativa. O certo é que consideraban que o ‘teatro para ler’⁵⁰ era «unha falsificación que só o medio xustificaba» e querían concederlle á actividade dramática un papel protagonista na resistencia cultural (a elección da lingua vehicular non pode considerarse un acto arbitrario).

Como tolerou o franquismo este tipo de actos en que se recitaba, entre outros, a Castelao? Non podemos esquecer que se trataba de acontecementos case clandestinos e de –aínda– pouca transcendencia pública; en definitiva, algo semellante ao realizado polos teatros de cámara. Con certeza, nestes redutos minoritarios non eran percibidos como «ameaza»⁵¹.

No ano seguinte, o grupo continuou realizando lecturas públicas de textos de Castelao e Celso Emilio e subiu aos palcos a Bertolt Brecht e Max Frisch en galego, sempre baixo a dirección de Manuel Lourenzo, que abandonaría a agrupación en 1967 para fundar ese mesmo ano o GRUPO DE TEATRO REALISTA⁵² DE ARTESÁNS

emblemáticas estreas d’*O incerto señor don Hamlet* de Cunqueiro, na Coruña (1959), e d’*Os vellos non deben de namorarse* de Castelao, en Compostela (1961).

⁴⁸ Probabelmente o exemplo máis paradigmático en Galiza sexa o TEATRO DE CÁMARA DITEA (1960), dirixido en Compostela por Agustín Magán.

⁴⁹ A Lei de Cámara e Ensaio –de 1945– permitía como regra unha representación por obra; só contando coas debidas autorizacións gobernamentais –Ministerio e Goberno Civil– podía chegarse a tres.

⁵⁰ Álvaro Cunqueiro [1975] laiábase da falta de expectativas escénicas dos dramaturgos galegos: «El autor teatral gallego escribe sus piezas no para que sean representadas, sino para que sean leídas, lo cual, mírese como se mire, es una aberración».

⁵¹ Fronte a represión que sufría a súa faceta política, a dimensión «artística» do rianxeiro era autorizada, agás o libro *Sempre en Galiza* e os álbumes de deseños da guerra civil: «[...] a censura deixara ben ás claras que se podía falar do Castelao debuxante e escritor, mais non do político, se non era para condenar as súas ideas [...]» [Costa e González Gómez, 2005]. Así, a revista *Primer Acto*, por exemplo, incluíu no seu número 120 (maio de 1970), dedicado ao teatro galego, unha tradución para o español –a cargo de Manuel María– d’*Os vellos non deben de namorarse*, peza elixida en máis dunha ocasión polos coros populares para levala a escena.

⁵² «[...] porque “realista” se opuña simplemente a “idealista”, un adxectivo moi odiado...», explica Lourenzo [2000]. «Idealista» vinculábase con elitista –o que implicaba, nesa altura, clasista e continuísta–; e «realista», con «consciente», novo, vivo e popular.

–posteriormente TEATRO CIRCO⁵³–, ao abeiro da sociedade coruñesa Reunión Recreativa e Instrutiva de Artesáns, coñecida como «Círculo de Artesáns».

2.1.1.1 A consecución dun espazo de participación cidadá

A ditadura de Franco preocupouse desde o comezo de eliminar da sociedade española calquera espazo para a participación cidadá. Todo ámbito en que se puidesen intercambiar ideas ou experiencias era considerado perigoso para o réxime e, por tanto, perseguido até a súa desarticulación. Non obstante, desde o Plan de Estabilización de 1959 –co que se tenta pasar da autarquía a unha economía de mercado homologábel á dos países que venceran na Segunda Guerra Mundial–, España comeza a abrirse moi lentamente ao mundo⁵⁴ e no interior se produce un movemento de procura dese espazo público⁵⁵ que xa non é contestado de maneira tan enérxica polos tecnócratas dos gobernos franquistas posteriores a 1962 [Máiz 1988: 134-135].

É no marco deste movemento para a consecución dunha esfera pública onde hai que encadrar o asociacionismo que se desenvolve nestes anos –asociacións culturais, tele-clubes e cine-clubes...–, así como a reestruturación das organizacións políticas clandestinas⁵⁶, entre elas o nacionalismo⁵⁷.

⁵³ O nome ten orixe nunha errónea tradución para o galego de ‘Círculo’ (de Artesáns).

⁵⁴ Esa mudanza apreciouse tamén en Galiza. «Poderíamos situar en 1959 o comezo do máis grande cambio social, económico e cultural realizado no noso país», sinala Manuel P. Rúa [2004]. «Se exceptuamos o breve intervalo da II República, poderíamos dicir que o comezo real dos efectos da modernidade para amplas masas de poboación ten lugar nesta segunda metade do século». E continúa: «[...] o sector naval experimenta un pulo decisivo coa descuberta de novos caladoiros que, pola súa vez, son unha nova fonte de riqueza para a artesanal economía mariñeira. Se lle sumamos o dobre efecto das remesas monetarias da última emigración [...] e o incipiente sector servicios do turismo de masas que comeza tamén neses anos, teremos trazadas as liñas de ruptura [...] O transvasamento rural-urbano e as altísimas taxas demográficas son as características máis salientables en canto a indicadores sociais que determinarán que as cidades e vilas acaben por rachar as costuras e se incorporen forzosamente a dinámicas urbanas descoñecidas». «A pesar de que a situación política seguía sendo socioculturalmente de censura e nacionalcatolicismo, comézanse a producir fendas por onde se instalarán os novos movementos emerxentes. Un deles, o sindicalismo, permíttelles ós traballadores cofecer unha situación democrática nas fábricas, as eleccións sindicais, dentro dunha situación política de dictadura, e os grupos políticos, instalados na clandestinidade, comezan tamén neses anos a tecer importantes redes de apoio na poboación» [Rúa 2004: 95].

⁵⁵ Tomamos este termo de Jürgen Habermass. Nancy Fraser [1992: 110-111] achéganos unha definición do concepto habermasiano: «It designates a theater in modern societies in which political participation is enacted through the medium of talk. It is the space in which citizens deliberate about their common affairs, and hence an institutionalized arena of discursive interaction. This arena is conceptually distinct from the state; it is a site for the production and circulation of discourses that can in principle be critical of the state». É fácil comprender que este escenario non resulte grato ás ditaduras.

⁵⁶ Lembremos que o GRUPO TEATRAL O FACHO «nace no seo do movemento das Xuventudes Comunistas» e «co obxectivo [...] de facer un teatro moi activo, no que se lle dá unha importancia vital ao diálogo, ao debate e ao discurso político» [P. Rodríguez 1997: 9].

⁵⁷ En 1963 fúndase o Partido Socialista Galego (PSG) no gabinete coruñés de Sebastián Martínez-Risco; en novembro dese mesmo ano redíxense as bases fundacionais da Unión do Pobo Galego (UPG), organización que sería efectivamente constituída en Madrid o 25 de xullo de 1964.

Os pequenos redutos dos teatros de cámara –espallados por todo o Estado– mantiveran, aínda que moi afastada do dominio público, unha actividade que agora se mostraba idónea no intento por configurar un espazo cidadán de intercambio de ideas⁵⁸, de maneira que non había agrupación –do teor que fose– que non aspirase a contar cun grupo teatral. O agromar da actividade dramática non comercial da segunda metade dos anos sesenta –incluída a da Universidade– debe ser interpretada nesa loita co goberno ditatorial por alcanzar un espazo público⁵⁹. Igual que noutros lugares da xeografía española, en Galiza a actividade teatral desbordaría as fronteiras en que fora confinada, chegando a organizarse certames nalgunha cidade⁶⁰. Ademais, a práctica realizada por eses grupos serviu de bagaxe para que os que se incorporasen a ela non tivesen que partir de cero.

Este teatro caracterizábase, no xeral, pola súa demanda implícita dun espazo de expresión para o cidadán⁶¹, pretensión que implicaba por si propia un posicionamento antifranquista –de moi diferente teor, como é lóxico, dependendo do grupo. En ningún caso se levou aos palcos «teatro político» –o sistema nunca o permitiría–, aínda que o feito de sustentar unha actividade teatral supuña xa un posicionamento respecto das imposicións do réxime⁶².

Nunha enquisa⁶³ realizada polo grupo OS GOLIARDOS⁶⁴ a unha centena de agrupacións teatrais españolas, a novena das dez cuestións incluídas preguntaba literalmente pola «Forma de comprensión del teatro». Algunhas das respostas remitían de maneira directa a este nova maneira de concibir o teatro no marco da recuperación dun espazo de intercambio para o pobo –non unicamente para as elites cultas.

Una forma de dialogar, de discutir y de convencer divirtiéndose. ¿El interlocutor? Todos: la parte de pueblo que no somos nosotros mismos. Y compromisos, una insana alianza entre los que nosotros queríamos

⁵⁸ Con esa intención nacera o teatro nas *polis* gregas e co mesmo obxectivo foi utilizado en moitos momentos da historia.

⁵⁹ As encenacións de *O incerto señor don Hamlet, príncipe de Dinamarca* e *Os vellos non deben de namorarse* –en 1959 e 1961, respectivamente– poden ser consideradas como tímidos intentos «por conquistar los espacios públicos de expresión y comunicación, objetivo que no compartían las autoridades gubernativas» [Vieites 1996b: 10]

⁶⁰ Como exemplo, na Coruña celebrábase o «Certamen de Teatro Nuevo». Desde o propio nome, advírtese que non pasaba desapercibida a novidade deste teatro.

⁶¹ A Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual, por exemplo, nacera en 1960 «como consecuencia do ambiente do país, que naquela altura reclamaba unha toma de conciencia e uns propósitos que tendesen a modificar o ambiente» [Saladrigas e Planella 1970: 25].

⁶² O teatro deviría unha ferramenta «impagábel cando se trataba de trasladar a espazos de liberdade a reflexión política que a dictadura prohibía» [Fernández Torres 2000: 36]. Efectivamente, «o xogo teatral na súa forma esencial ten unha función revolucionadora. Isto é o que o teatro independente de hoxe está buscando», afirmábase en 1970 [Binnerts 1970: 10].

⁶³ Enquisa publicada nos anos 1969 e 1970 na revista *Primer Acto* so o título «Hacia el teatro independiente».

⁶⁴ Agrupación dramática madrileña (1964-1971), nada no seo da universidade, que se constituíu nun dos referentes do teatro independente español.

manifestar y los que nos son permitidos. Dentro del juego, los máximos. [Los Goliardos, Madrid]

Renegamos del teatro como diversión. Queremos que el público vaya a nuestros espectáculos para arrancarse esa costra de odio, incompreensión y vergüenza que ocasiona el roce con los demás en la vida exterior. [3-2-1, Salamanca]

Conceptuamos el teatro como un vehículo de ideas, como una manifestación humana y como un exponente de la ideología, cultura e idiosincrasia de un pueblo, de una época y de un hombre. [Tallavi, Melilla]

Entendemos el teatro como instrumento de relación con la sociedad, encaminado a plantear y denunciar los problemas que aquejan a la misma. [Club Conde Gatón, Ponferrada]

Entendemos el teatro como la forma de expresión artística más idónea para acercar al ánimo del espectador la exposición de sus propias vivencias. [Experimental Grutelipo, León]⁶⁵

Almexábase, desta maneira, un teatro «popular», afastado das tentacións culturalistas e dirixido ao espectro máis amplo posíbel de público. Isto era, en si mesmo, unha pretensión democratizadora, na medida en que se pretendía conformar un espazo público para todas as camadas sociais⁶⁶, nomeadamente as máis silenciadas.

Parece obvio que una verdadera difusión democrática de la cultura lograría hacer de los resignados y pasivos consumidores de esa «industria cultural» que auspicia Theodor Adorno, diligentes gestores en ascenso progresivo hasta alcanzar estadios de plena lucidez y actividad. Sin embargo, esa difusión democrática de la cultura a la que me refería no podría realizarse más que en el esquema de una democratización operada en el conjunto de la vida del país [Cerdán Tato 1970].

Para alcanzar a constituírse en verdadeiro «espazo público», este novo teatro debería desbordar o recanto en que o confinaba o réxime. Segundo informaba Manuel Lourenzo en 1968, as primeiras funcións de TEATRO CIRCO –aínda GRUPO DE TEATRO REALISTA DE ARTESÁNS– eran «completamente ignoradas por la supuesta crítica y destinadas a una única representación, inevitablemente dirigidas a un público de incondicionales que ni siquiera llenan los locales –no se hable de teatros– donde se trabaja» [M. Lourenzo 1968: 70]. Con certeza, eran outros os horizontes⁶⁷.

⁶⁵ No mesmo sentido se expresaba os madrileños BULULÚ nun artigo de 1968, publicado no número 103 de *Primer Acto*: «Ninguno de los elementos que forman el grupo se plantea su actividad teatral como algo marginal y no relacionado con su realización profesional, sino que todos ellos están unidos por un deseo común: participar activamente en la sociedad española a través del teatro. Por esto, ninguna de las realizaciones del grupo parte de supuestos que no tengan en cuenta, de manera directa y profunda, las características de esta sociedad, los cauces por los que se desarrolla su capacidad crítica y su postura ante los problemas concretos que tiene planteados».

⁶⁶ Así, no marco do Festival de San Sebastián de 1970, Enrique Llovet falaría nunha palestra do «Problema inmediato: do nivel de minorías ao nivel de comunidade».

⁶⁷ «Las aspiraciones de un teatro gallego, de un teatro fuera de las ciudades, con carácter ambulante, acaso por poco realistas, no pudieron realizarse. Aunque siguen coloreando el futuro más ansiado» [M. Lourenzo 1968: 70].

A idea dunha actividade dramática que rompese coa dinámica dos teatros de cámara tanto canto ao número de representacións como no que ten a ver co tipo de público englobábase no adxectivo «popular»⁶⁸. Atinxir un «teatro realista e popular» será unha das máximas obsesións dos colectivos desta altura. Eis o duplo reto: conectar coa realidade e chegar a todos os públicos; ambos propósitos visaban converter o feito teatral nunha verdadeira ágora para o cidadán⁶⁹. En definitiva, en termos habermasianos, un «espazo público».

El teatro debe buscar al pueblo, y resurgir de éste como un manantial; el espectador real no puede ser olvidado ni —máxime en nuestro país y ahora— considerado como «ente especializado», ni tender a especializarlo. La existencia fomentada de «dos culturas» (una «de élite» y otra «popular») oculta la trampa de un enorme vacío entre ambas [...] Quienes hoy insisten en convertir un instrumento como el teatro en algo de uso populachero o exclusivamente minoritario colaboran en igual medida en la castración cultural del país, en la alienación masiva, en un grave atentado intelectual a fuerza de autosatisfacerse olvidando el contacto general de todo el pueblo del que forman parte. Son los caciques de la cultura, y muchas veces por inconsciencia [V. Romero 1970b].

2.1.1.2. O reencontro coa identidade: o teatro na reivindicación nacional

Este agromar da actividade teatral —que estamos a encadrar no marco da reivindicación dunha esfera pública— espállase polo Estado nos últimos anos da década de sesenta. Entre as agrupacións que aparecen en Galiza nesa altura⁷⁰ podemos citar o TEATRO POPULAR GALEGO, nado en 1966 en Vigo so a dirección de Maximino Queizán; a ASOCIACIÓN TEATRAL VALLE INCLÁN, de Ourense, fundada en 1967; o GRUPO DE TEATRO DO PATRONATO ROSALÍA DE CASTRO, creado na Coruña en 1971; o GRUPO TEATRAL DO PLANTEL XUVENIL DE EXTENSIÓN AGRARIA DE SAN MIGUEL DE REINANTE (Barreiros), que tamén se da a coñecer en 1971 cunha encenación d'*Os vellos non deben de namorarse* de Castelao⁷¹, ou as viguesas MÁSCARA 17 (1971) e A FARÁNDULA (1973).

⁶⁸ O termo foi rapidamente «asumido» polo réxime franquista coa pretensión de o anular —práctica habitual nestes sistemas políticos. Así, o número 120 de *Primer Acto* (1970) recenseaba a constitución oficial dun «Teatro Popular», co propósito de «llevar a los pueblos lejanos de la capital, pero nunca olvidados, una compañía con títulos de nuestro teatro clásico». Esta concesión ás «provincias» non colmaba as aspiracións dunha sociedade que comezaba a artellar os seus ámbitos de participación.

⁶⁹ Gustavo Luca de Tena lembraba en 2002 que o público que asistía as Mostras de Teatro de Ribadavia —celebradas desde 1973— «atendía á representación como só pode atender quen fora durante moitos anos exiliado de toda participación activa» [Luca de Tena 2002: 246].

⁷⁰ «El vagón se ha puesto en marcha. En marcha, parece ser, por fin», proclamaba Manuel Lourenzo en *Primer Acto*. «En la prensa, en las tertulias, en la calle, se habla un poco de teatro» [M. Lourenzo 1968: 73].

⁷¹ Este grupo sería o encargado de abrir o 17 de maio de 1973 a I Mostra de Teatro Galego de Ribadavia.

A partir da enquisa –xa citada– realizada desde as páxinas de *Primer Acto* so a epígrafe «Hacia el teatro independiente» e o Festival Cero⁷² de San Sebastián de 1970, o cualificativo «novo» foi substituído por «independiente». Desde este momento, o termo «teatro independente» abrangueu –e deu sensación de unidade– as diferentes agrupacións teatrais do Estado que naceran a finais dos sesenta e comezos dos setenta e cuxo traballo se caracterizou –para alén da oposición máis ou menos tácita á ditadura– por unha concepción cooperativista do mesmo e a procura de público non burgués.

Galiza entra en contacto coas agrupacións de teatro independente a través de TEATRO CIRCO⁷³, que é convidado a participar neste anos en varios certames e xornadas⁷⁴ como único representante galego –estábel e cunha relativa proxección– deste novo teatro durante uns anos e os seus membros entran en contacto cos protagonistas do movemento teatral que se estaba a producir no Estado. O propio Roberto Vidal Bolaño⁷⁵ corrobora este feito cando comenta no número 8-9 da revista *Pipirijaina*⁷⁶ –ano 1978– que «...el Teatro Circo de alguna manera estuvo presente en los más importantes encuentros, porque era lo único que hubo hasta ahora». O

⁷² O Centro de Atracción e Turismo de San Sebastián encargara a unha comisión de xente nova a organización dun Festival Internacional de Teatro. A secretaría técnica fora confiada a LOS GOLIARDOS, que organizaron en 1970 un certame de «teatro independiente» a imaxe do que se celebraba en Nancy e que recibiu o nome de Festival Cero. En resposta ao informe negativo da censura –e consecuente prohibición– de tres dos espectáculos programados, produciuse unha ocupación do teatro que fixo que o certame se suspendese antes de concluír. A Comisión Organizadora proclamaba nun *Boletín Informativo* «la imperiosa urgencia de encajar este Certamen en la línea representativa de todo aquel que admita el teatro como medio de expresión sociocultural, paralelo a los problemas sociopolíticos del mundo de hoy» [Hormigón 1974: 132]. No Festival tiveron cabida, para alén de postas en escena de agrupacións independentes, relatorios, coloquios e sesións informativas en que se falou de descentralización, definición do movemento, formación, censura, bases económicas, dependencias, crítica e unha mancha de temas que afectaba a este novo tipo de teatro. Galiza estivo presente co relatorio «Galicia: posibilidade de un teatro independente», a cargo de Manuel Lourenzo.

⁷³ Posteriormente, as visitas dos grupos independentes á Galiza deixarían tamén a súa pegada: «A visión de espectáculos foráneos –o teatro independente español, catalán ou portugués, que empezaba a visitarnos– reflexouse na obra dos grupos máis estables; entre eles, o *Teatro de Cámara Ditea* (1960) [...]» [Lourenzo e Pillado 1979: 142].

⁷⁴ «Non tardou o grupo en ter presenza nos foros peninsulares, visitando cos seus espectáculos Asturias, Madrid, Cataluña, Salamanca, Extremadura, Andalucía, Portugal [...]. A Coruña, Donosti, Sitges, Granollers, Porto, Ribadavia, Venecia, Madrid, contaron con T. C. nos seus festivais, encontros e debates» [M. Lourenzo 2000: 35].

⁷⁵ Dramaturgo, director e actor teatral, Roberto Vidal Bolaño (Santiago 1950-2004) comezou a súa andaina teatral en 1974 no grupo ANTROIDO. Desde entón desenvolveu unha ininterrompida actividade nas táboas galegas. En 1976 gañou o Concurso Abrente de Textos Teatrais pola súa obra *Laudamuco Señor de Ningures* e en 1978 e 1980 recibiu no mesmo certame mencións especiais por *Memorias de mortos e de ausentes* e *Bailadela da morte ditosa*.

⁷⁶ Publicación nada en marzo de 1974 que nos primeiros anos da súa segunda etapa –desde outubro de 1976– se converteu, despois da desaparición da barcelonesa *Yorick* en 1973 e a interrupción de *Primer Acto* entre os anos 75 e 79, nun dos voceiros e plataforma de comunicación e intercambio do teatro independente. Tanto *Primer Acto* como *Pipirijaina* resultan moi útiles para coñecer a idea que tiñan do feito teatral galego da altura os seus protagonistas.

colectivo que Vidal encabezaba, ANTROIDO, sería o seguinte en alcanzar proxección exterior.

O antifranquismo e a loita contra a opresión que alicerzaba o teatro independente supuxo, ademais, para as agrupacións galegas un reencontro coa reivindicación do país –contra a «opresión nacional» [M. Lourenzo 1978a]⁷⁷. A liberación contra-imperialista propugnada desde as táboas abranguía, desta maneira, a cuestión nacional. Un teatro «realista e popular» implicaba para os colectivos da Galiza un «teatro galego». Manuel Guede Oliva, na altura integrado en HISTRIÓN 70, lembraba en 1996 esta reivindicación:

[...] hoy difícilmente podríamos aspirar a comprender nuestro presente teatral si no expusiésemos como antecedente básico la convergencia de dos modos de afirmar nuestro mundo: contra Franco, por un lado, y a favor de la nación gallega, por el otro. Cruz y cara de la misma moneda [Guede 1996: 24].

Tras unha primeira etapa de espectáculos en español, en que o prioritario era a consecución do espazo de participación cidadá que o réxime negaba, TEATRO CIRCO instalouse definitivamente na lingua galega en 1968. O empeño inicial por abrir espazos para o intercambio cidadán converteuse desta maneira nunha defensa da identidade das particularidades do pobo galego, comezando polo seu trazo máis distintivo: a lingua. O que nacera como instrumento para obter un dominio para o intercambio cidadán de ideas –o que vimos denominando «espazo público»–, adquiría agora unha outra concreción: tratábase xa da defensa dun «espazo público galego». O teatro implicábase na construción dun sistema cultural –e non só– galego⁷⁸.

O infatigábel Manuel Lourenzo explicábao en *Pipirijaina* –por certo, baixo a elocuente epígrafe de «Teatro de las Nacionalidades»:

Y finalmente, el teatro independiente, que es lo mismo que la nueva conciencia de la juventud. Censuras, prohibiciones, todos los resortes del poder puestos en marcha para que no prospere el avance del galleguismo, que en los años 60 ya tenía unas conquistas proyectadas: el teatro, la «nova canción», la creación de asociaciones culturales, la concreción en partidos políticos de antiguas y de nuevas militancias. La consecuencia, en fin, de todo aquello fue una nueva relación de fuerzas entre el pueblo gallego y sus depredadores. Relación que desde entonces se ha venido mostrando revisable a plazos muy cortos.

[...] mientras la propia Galicia no haya conquistado la entidad política que le corresponde, es posible que en el campo teatral no ocurran grandes novedades por lo que respecta a un cambio de línea o a una

⁷⁷ No mesmo artigo prosegue Lourenzo: «La eclosión del actual movimiento teatral coincide con la época de contestaciones masivas al fascismo. Teatro, canción, poesía, programas políticos nacionalistas y marxistas, extensión y movimiento de las asociaciones culturales, movilizaciones obreras y estudiantiles confluyen en la tarea de apurar la destrucción del Estado, criminal para todos, pero muy especialmente para los pueblos dotados de una personalidad nacional».

⁷⁸ «Facer teatro galego –afirmábase nun documento daquel tempo– é unha opción vital, artística, política, etc., mais non somente algunha desas cousas» [M. Lourenzo 2000: 34].

diversificación de las propuestas. Quien más, quien menos, todos se van dando cuenta de las exigencias actuales del compromiso y de la urgencia de aplicar los hallazgos teatrales a una lucha común; más aún, de la necesidad de buscar formas adecuadas al momento trascendente, singularmente activo, que se está viviendo [M. Lourenzo 1976].

O obxectivo primeiro, antes que os estritamente artísticos, concretábase na urxencia por «facer país»⁷⁹, feito que –segundo Lourenzo– fan asumindo «todos». E a lingua situábase nun lugar central desa construción. Efectivamente, o paso dado por TEATRO CIRCO para o monolingüismo escénico foi secundado pola práctica totalidade dos grupos existentes e os que se deron a coñecer no bienio 1974-76 –un número importante de colectivos⁸⁰– naceron instalados no galego.

Xa non se está a falar nesta altura do teatro unicamente como plataforma en que contestar o réxime franquista e abrir espazos para a reflexión cidadá e o intercambio de ideas: o obxectivo agora é establecer un verdadeiro «teatro nacional galego» [M. Lourenzo 1976].

Como acontecera na época das Irmandades da Fala, o teatro é percibido nesta altura como un magnífico axente de configuración da identidade, así como de espallamento da reivindicación lingüística –a través da normalidade de uso nos palcos– e, no xeral, da modificación dos esquemas seculares de auto-odio –mediante a ruptura dos preconceptos asociados aos personaxes que falaban galego na escena,

⁷⁹ A idea da implicación do teatro nun movemento xeral de construción nacional foi, desde entón, reiteradamente exposta polos protagonistas. Eis un exemplo: «He aquí que Galicia está sin duda en el umbral de una nueva etapa. [...] Y decimos esto con la firme seguridad que nos otorga la constatación de las realizaciones recientes y la esperanza en los muchos proyectos que se apuntan para el decisivo reencuentro de nuestra propia identidad nacional. [...] En lo referente al contexto cultural, donde se desarrolla la actividad específicamente teatral [...] las entidades y fuerzas culturales progresistas del país concuerdan en plantear como urgente tarea la de situar a la cultura en sus estrictos límites, sin servidumbres metaartísticas o seudopolíticas de ningún tipo; es decir, en la precisa dimensión de acomodar toda la amalgama de actividades, creaciones y manifestaciones culturales, a las necesidades coyunturales e históricas de nuestra vida nacional desde la perspectiva –amplia y suprapartidaria– del desarrollo político de un pueblo que se encuentra entregado a una lucha de autoafirmación de su propia personalidad en todos los órdenes en el camino de la autodeterminación» [Valdeorras 1978].

⁸⁰ En 1974 fórmase na cidade das burgas o GRUPO DE TEATRO AURIENSE e en Compostela, TEATRO ANTROIDO, encabezado por Roberto Vidal Bolaño. No ano seguinte aparece algún grupo escolar –como o TALLER DE TEATRO ROSALÍA DE CASTRO, en Vigo– e os colectivos: GRUPO DE TEATRO MALVEIRA, da Confraría de Pescadores de Cariño; GRUPO DE TEATRO PANTOMIMA, do Ateneo de Moaña; TEATRO DO CÍRCULO DE PERLÍO, en Fene; GRUPO DE TEATRO OS VALUROS, do tele-clube de Castro de Rei; GRUPO DE TEATRO O XEITO, do Liceo Marítimo de Rianxo, e GRUPO DE GUIÑOL DA ASOCIACIÓN AVANTAR, en Carballiño. Nacen en 1976: MATAMOURA, de Cangas do Morrazo; MAIOLONGO, de Vilaboa (A Coruña), ESPANTALLO, en Sarria, e o GRUPO TEATRO BOSCO, en Ourense. Sen excepción, producen espectáculos en lingua galega.

por exemplo⁸¹. A defensa –e práctica– dun teatro galego implicaba desta maneira a reivindicación dun espazo nacional galego⁸².

2.1.2. O establecemento dun sistema galego de produción teatral

Fenómenos como a proliferación de grupos teatrais, o progresivo aumento de número de representacións dos espectáculos, a consecución de público para as postas en escena galegas –é dicir, do consumo–, a achega de textos dramáticos por parte de un número importante de escritores⁸³, a constitución das primeiras asociacións de traballadores do teatro⁸⁴ ou as recensións nos medios de comunicación –inicialmente poucas, mais en número crecente–, propician que se poda falar a comezos dos setenta do agromar dun sistema de produción teatral en Galiza.

Un feito definitivo na consolidación deste proceso supúxoo a celebración entre os anos 1973 e 1980 da Mostra de Ribadavia e o Concurso de Textos Teatrais organizados pola Agrupación Cultural Abrente⁸⁵:

Desde o primeiro momento xurdiron voces que viron na actividade teatral de Abrente en Ribadavia un novo rexurdimento do teatro galego, unha idea que se asentou a medida que se foron convocando, non sen dificultades, as sucesivas Mostras. O repaso ano por ano dos espectáculos realizados e, sobre todo, do tratamento en prensa da cita de Ribadavia pode axudarnos a comprender, desde a perspectiva actual, o significado das Mostras para a constitución dun sistema teatral propiamente galego e, ante todo, inscrito e relacionado cos demais produtos culturais do galeguismo posfranquista [López Silva e Vilavedra 2002: 33].

A edición de 1973 constitúe, por tanto, un verdadeiro momento inaugural para a actividade dramática galega; un auténtico «abrente» teatral⁸⁶.

⁸¹ No imaxinario colectivo –inzado de preconceitos– dificilmente figuraba Macbeth a se comunicar na nosa lingua. TEATRO CIRCO levouno á escena en 1975, nunha encenación que incorporaba elementos da tradición e da idiosincrasia galegas sen caer nos tópicos deturpadores asociados a Galiza.

⁸² «[...] resulta moi difícil esquecer que a configuración do sistema teatral galego está directamente relacionada coa conformación dunha esfera pública galega e dun espazo cultural nacional, elementos sempre necesarios nos procesos de construción nacional» [Vieites 2003a: 336].

⁸³ Este feito non pasou desapercibido para os observadores españois. Así, Moisés Pérez Coterillo [1978: 40-41] comentaba en Ribadavia: «Que en Galicia se esté produciendo en este momento una abundancia de textos teatrales escritos por una generación de autores de nuevo cuño [...] es un fenómeno a mi juicio verdaderamente importante e insólito en relación con las demás culturas de resistencia del Estado».

⁸⁴ En 1974 celébranse as primeiras reunións para crear o Centro Coordinador do Teatro Galego; integrado por once grupos [Tato 1996: 1415], o colectivo nacería estatutariamente a comezos de 1976 –aínda que durante 1975 xa realizara unha importante enquisa entre os grupos– coa intención de servir de «alternativa práctica cara á normalización do noso teatro en todos os eidos da vida pública». Após a súa desaparición, constitúese en Santiago, a finais de 1977, unha Asemblea do Teatro Galego [M. Lourenzo 1978a: 29].

⁸⁵ Polas oito edicións da Mostra pasaron máis de cento vinte obras teatrais e cento oito grupos; ao concurso concorreron máis de oitenta textos.

⁸⁶ En palabras de Vilavedra e López Silva [2002: 15], «considerar Abrente coma o gran fito do teatro galego dos últimos vintecinco anos implica, tamén, decatarse dos condicionantes ideolóxicos, políticos,

O Teatro Galego, excepto manifestacións esporádicas ou isoladas anteriores, comezou a saír á superficie dun xeito continuado e uniforme desde a primeira Mostra. [...] Desde entón ano tras ano fóron-se celebrando as Mostras de Ribadavia que eran un exponente da realidade teatral galega [Blanco Gil 1978: 86].

Segundo se sucedían as convocatorias, facíase máis patente a transcendencia do que estaba a acontecer nos palcos do país e a función determinante que Ribadavia xogaba neste proceso⁸⁷. Camilo Valdeorras⁸⁸ explicábo na quinta edición:

En honor a la verdad es de justicia decir que, en el plano estricto de las realizaciones culturales, no hay en el teatro gallego contemporáneo –y yo incluso osaría afirmar, sin temor ni halago, en el teatro gallego de todos-los-bien-pocos-tiempos– un fenómeno de mayor transcendencia que el promovido por la Agrupación Cultural Abrente. Desde el impulso animador que las Irmandades da Fala le imprimieron al quehacer dramático, [...] hasta el lento resurgir en la resistencia cultural de la postguerra, no hay otro hito más señero que, como decía, el de la convocatoria de la I Mostra de Teatro en Galego (sic) «Abrente» de Ribadavia en el año 1973.

A partir de esta fecha será en esta villa hermosa [...] donde se establezca la cita, siempre amenazada de dos mil problemas mas puntualmente renovada cada primavera, del despacioso florecer de nuestro teatro. En el año 1975, ya con una mayor intencionalidad de coherencia y compromiso, pasa a denominarse Mostra do Teatro Galego (sic) [Valdeorras 1978: 34-35].

Estamos, pois, diante dun «florecer» da actividade escénica⁸⁹, un momento (re)fundacional, após o abortado intento dos anos vinte⁹⁰. O fenómeno escénico desta altura foi adquirindo progresivamente un maior grao de autonomía a respecto do realizado no resto do Estado e –aínda que a censura continuase presente– en relación ao campo do poder⁹¹.

estéticos e culturais que influíron na conformación do moderno teatro galego, pois as bases determinantes deste novo teatro están vencelladas ós movementos de recuperación dunha identidade democrática, libre e, sobre todo, galeguista, xurdidos naqueles días en que agonizaba Franco, o seu goberno e as pantasma reprimidas doutroa».

⁸⁷ A Mostra de Ribadavia chegou a definir unha «temporada teatral galega», de un Abrente a outro Abrente [Valdeorras 1978: 33].

⁸⁸ Camilo Fernández González –Camilo Valdeorras– (O Barco, 1959), integrante na altura do Grupo de Comunicación Poética Rompente, foi premio Abrente en 1977 polo seu texto *Progreso e Andrómena do Antroido* e participou activamente no movemento teatral galego dos anos setenta como comentarista e dinamizador.

⁸⁹ O teatro non limitou a súa presenza a Ribadavia. Celebráronse ademais outras Mostras –Vigo, A Coruña, Cariño...– e as agrupacións levaron os seus espectáculos por vilas e pobos.

⁹⁰ A segunda década do século pasado presenciou unha actividade teatral en galego descoñecida até ese momento. Os anos que van desde a fundación do Conservatorio Nazional de Arte Galega (1919) á ditadura de Primo de Rivera (1923) supuxeron unha auténtica eclosión da creación espectacular, xurdida ao abeiro das Irmandades da Fala. Non é este o lugar para ponderar se a actividade desenvolvida neses anos alcanzou a configurar un verdadeiro sistema teatral; tan só sinalar que «as iniciativas desenvolvidas polas Irmandades da Fala e por moi diversas agrupacións de carácter recreativo e cultural fixeron posible, no seu día, un tímido proceso de creación dunha estrutura teatral propia» [Vieites 1998b: 44-45]. Efectivamente, os sucesivos atrancos interpostos pola situación política e social non permitiron que se superase o «tímido» intento no obxectivo de construír un teatro nacional galego.

⁹¹ O fenómeno non é privativo do teatro: «Coa entrada no posfranquismo a sociedade galega amosa un dinamismo de expansión e diversificación cunha incidencia directa na aparición de fórmulas e propostas

E todo esto fíxose, como antes apuntabamos, fóra das canles rutinarias da cultura establecida; circunstancia na que tal vez radicara, paradoxicamente, a clave da súa supervivencia [Lourenzo e Pillado 1979: 153].

Abrente serviu ademais para pór en circulación capital simbólico: certos colectivos e individuos comezaron a gañar prestixio entre os seus pares, e a consecuente posición destacada no panorama teatral galego. Desta maneira, o campo se xerarquizaba e estratificaba, determinando unha estrutura de relacións e posicións dentro do mesmo. Ribadavia propiciou, igualmente, as «tomas de posición» dos axentes envolvidos da produción teatral, no sentido de intervir na disposición desa rede de relacións.

A medida que se facía evidente a configuración dun sistema galego de produción teatral, ían ter lugar intensas loitas e duros enfrontamentos por caracterizar ese sistema a partir duns ou doutros trazos definidores, nunha ou noutra dirección, mesmo por que existise ou non como sistema independente⁹². Os debates⁹³ de Abrente serviron de «cuadrilátero» simbólico⁹⁴ destas disputas e tomas de posición, en que cada axente implicado despregou a súa forza –os seus diferentes capitais, en terminoloxía *bourdieuana*. Nestas discusións evidenciáronse as diversas maneiras de entender a construción nacional e o papel que a actividade dramática debía xogar nese proceso.

O primeiro asalto dirimido foi o da norma sistémica, a fundamental regra de xogo dentro do campo: xa desde as bases da Primeira Mostra a participación na

que permiten falar dunha crecente autonomía dos seus espazos discursivos entre eles mesmo e con respecto á cultura oficial imposta polas institucións estatais» [González-Millán 1994b: 23].

⁹² En Ribadavia a postulación da suficiencia sistémica erixiuse triunfadora. Con todo, aínda existirán voces que rexeiten a posibilidade dun sistema cultural autónomo.

⁹³ «Un dos aspectos máis interesantes que xerou o fenómeno teatral Abrente foi o dos debates, que nun determinado momento agromaron de xeito espontáneo ó remate das representacións, o que deu pé a que progresivamente fosen tomando un carácter máis organizado, chegando a converterse nos últimos anos da Mostra en verdadeiras mesas de traballo. Segundo algúns membros de Abrente, os debates nacerían concretamente no ano 74 [...]. A partir de entón sucederíanse outros que pasaron a ser algo tan importante como a propia Mostra: eran foros nos que se debatía con paixón e ós que acudían xentes de toda Galicia na procura dun espacio no que expresarse libremente. Sen embargo, xa desde o comezo foron xurdindo neles cuestións pendentes, suscitadas polo desenvolvemento estético e estrutural dun teatro galego, e que se foron convertendo en polémicas. Velaquí que Abrente foi, logo, o catalizador que abriu os interrogantes ós que o teatro galego tiña que dar respostas se pretendía acadar, dunha vez por todas, a súa maioría de idade» [López Silva e Vilavedra 2002: 116].

⁹⁴ «Tense escrito que os debates da noite, en Ribadavia, tiñan máis de regueifa a de dialéctica», sinala Gustavo Luca de Tena. «É un argumento reaccionario, difundido polos que querían que non se discutise nunca máis en público, xa fose de teatro, dos atrancos da vida, ou do caciquismo. O parlamento de Abrente debullaba a interrogante de cómo levantar un teatro nacional e non sei de sesión que non formulase apostas de interese para este obxectivo, quer sobre a fariña do teatro ou a forma de amasala, quer na desiderata dunha rede de escenarios. Despois de vivir en apnea medio século, había quen se entregaba á hiper-ventilación ¿era raro acaso? A responsabilidade sería, en todo caso dos organizadores do mergullo colectivo e forzado. Os makarenkianos repasaban a cartilla da pedagogía integral e os hugonotes a da forxa da vontade individual, pero todos os pasos levaban á construción dun teatro de aquí [Roberto [Vidal Bolaño]], non sucursal» [Luca de Tena 2002: 248].

mesma viña condicionada polo emprego do galego⁹⁵ e na convocatoria da Segunda aclárase que un teatro galego tiña que ser feito en lingua galega; significativamente, desde a edición de 1975 a epígrafe inicial de «Mostra de Teatro en Galego» foi substituída por «Mostra do Teatro Galego». Comentamos máis arriba como durante estes anos a inmensa maioría dos grupos se instalaron definitivamente –cando non naceron– no galego.

A lingua colocouse como baliza⁹⁶ do sistema e erixiuse no seu garante. Desde entón, sempre que se quixo deslexitimar o mesmo atacouse directamente a súa norma. Xa nesa altura o feito de situar a lingua como norma sistémica foi fortemente respostado desde as camadas anti-nacionalistas⁹⁷ –dito noutros termos, aquelas que se opunhan á creación dun espazo cultural nacional galego⁹⁸.

Mais a norma foi instaurada e cando a finais de 1977 comezan a retornar os que emigraran a Madrid⁹⁹ –após a súa experiencia co teatro independente da capital– advirten que para se integrar no sistema teñen que adoptar o galego como lingua vehicular dos seus espectáculos. Que o campo de forzas xa estaba constituído demostrao a presión que exercía sobre os que se incorporaban a el. Un exemplo claro ofrécenolo o grupo TROULA, nado na Coruña en 1978 e integrado por Antonio Simón, Gonzalo Uriarte, Manuel Manquía, Suso Medal e o madrileño Pedro Martínez Leandro. Após a enorme revelación que supuxo a presentación en Ribadavia do seu espectáculo *O velorio*, a partir do texto de Francisco Taxes, Camilo Valdeorras comentaría os receos que provocaba no colectivo teatral a súa inesperada irrupción no panorama dramático e a firme oposición mostrada polo groso das agrupacións aos argumentos esgrimidos por TROULA en favor da utilización da lingua española:

⁹⁵ Comentamos máis arriba como durante estes anos a inmensa maioría dos grupos se instalaron definitivamente na lingua galega.

⁹⁶ A fronteira entre sistemas ficaba desta maneira perfectamente definida: «Si la obra teatral de Valle-Inclán hubiese estado escrita en gallego, ella sola bastaría para prestigiar de una manera indudable nuestro teatro. Lo que hizo Valle-Inclán –y esto no es un reproche, porque cada uno es libre de hacer lo que le parezca bien– fue tomar un “material” puramente gallego para enriquecer un acervo cultural que no es el gallego» [Manuel María 1970: 8].

⁹⁷ Como apunta Laura Tato [1999a], este foi un fenómeno recorrente: «[...] os defensores do teatro galego en español rexurden periodicamente, e cunha teimosía incríbel, ao longo de todo o século XX; as máis das veces xogando coa semántica do adxectivo “galego”, ou ben invocando o lugar de nacemento dos escritores ou ben a ambientación das obras».

⁹⁸ Utilizar o termo nacional para referírmonos á produción cultural galega non deixa de implicar certos problemas, como sinala González-Millán a propósito da literatura: «Como se vén argumentando, aplicarlle a denominación de nacional a un sistema literario é unha operación que non está exenta de dificultades, derivadas en parte dos obstáculos epistémicos e dos múltiples niveis de connotación cos que opera a denominación mesma de literatura nacional. Pero esta reflexión acada un nivel dunha aínda maior complexidade cando se encadra na experiencia da subalternidade, macrometáfora doutras denominacións non menos efectivas (marxinación, periferia, dependencia ou desenvolvemento)» [González-Millán 1994b: 72].

⁹⁹ Regresan nesta altura, entre outros, Xulio Lago, Antonio Simón, Dorotea Bárcena, Eduardo Alonso, Xan Cejudo, Sagrario Sánchez, Luma Gómez, Manuel Manquía, Octavio Malumbres e Pedro Martínez Leandro.

Parece paradoja que un grupo de reciente formación como es éste, desconocido para la mayoría, sin presencia anterior en nuestra memoria cultural e incluso, en un principio –justo es decirlo– con no muy buena prensa en ciertos sectores de la farándula, resulte ser la indiscutible revelación de la temporada; no obstante, y con todos los merecimientos, así sucede.

En una cultura como la gallega [...] no es extraño, aunque tampoco justificable, que la familia o el clan teatral, celoso de sus caras conquistas, manifiesta sus sospechas como comprensible resorte de autodefensa ante el posible oportunismo de un conjunto teatral –integrado por profesionales que provienen de grupos independientes españoles– que, de repente se instala en nuestro país, quién sabe si arrojado por la crisis del teatro independiente en el Estado. Esto, corroborado por su tesis inicialmente defendida sobre la inexcusabilidad –para la sobrevivencia profesional en Galicia– de alternar montajes en gallego y en español (reactivando de ese modo la vieja polémica, en nuestro teatro ya pretendidamente superada, del erróneo y ficticio bilingüismo), produjo la consecuente y legítima reacción en el seno del movimiento teatral [Valdeorras 1978: 37].

O teatro galego non estaba disposto a conceder espazo a «cabalos de Troia»¹⁰⁰ dentro do novo sistema. Con todo, os que voltaban de Madrid estaban pouco colocados no sistema español –non ocupaban lugares centrais nin posuían grande capital simbólico–; no entanto, a debilidade da estrutura que se estaba a configurar facía que nesa altura puidesen chegar a representar un certo perigo.

Aínda que en precario e so o risco de asimilación, o sistema teatral galego estaba establecido a finais dos setenta, como corrobora a existencia dunha produción regular, dun mercado en expansión e dun público consumidor, se ben que aínda non aparecese de maneira patente o factor institución¹⁰¹ implicado na súa conservación. Con todo, prodúcese unha certa «institucionalización social» do fenómeno teatral, na medida en que se xera unha progresiva autonomía social do discurso teatral galego e esténdese a imaxe da produción espectacular como sistema, «é dicir, cunha certa organicidade ou corporeidade funcional» [González-Millán 1994a: 71].

A actividade dramática que se produciu desde 1965 –ano do primeiro espectáculo d'O FACHO– até os anos finais da década de setenta vén sendo englobada polos analistas e historiadores baixo a epígrafe «teatro independente». Os propios protagonistas do proceso recoñecéronse nesta denominación¹⁰², aplicada

¹⁰⁰ Cualificativo co que Torres Feijo [1999: 275] designa os «intelectuais postuladores da subalternidade que, colocados no sistema español, se reclamam igualmente pertencentes ao galego e até dele líderes, e cujas críticas aumentan ao ritmo dos tímidos avances autonomistas».

¹⁰¹ En palabras de Even-Zohar [1999: 49], o factor institución «se define como el conjunto de factores implicados en el control de la cultura. La institución regula las normas, sancionando algunas y rechazando otras. También remunera y reprime a productores y agentes. Determina qué modelos –y qué productos cuanto éstos son relevantes– serán conservados por una comunidad por un largo período de tiempo».

¹⁰² En 1970 –o mesmo ano en que presenta no Festival Cero de San Sebastián o relatorio «Galicia: posibilidade dun teatro independente»– Manuel Lourenzo escribía: «Nace el Teatro Circo en el sesenta y siete, con la ambición de promover, y en lo posible crear, un teatro independiente [...]» [M. Lourenzo 1970: 28].

como xa vimos as agrupacións españolas non comerciais¹⁰³ coas que mantiñan un certo paralelismo canto ás maneiras de producir e distribuír os seus espectáculos, así como un posicionamento a respecto da realidade política. Non se vai pór en dúbida aquí ese cualificativo, mais si evidenciar certas particularidades do acontecido en Galiza que poderían inducir a unha eventual revisión do termo.

Pedro Pablo Riobó xa matizou o significado do adxectivo e sinalou a diferenza a respecto do valor que se lle dá ao termo noutros sistemas máis consolidados:

Independentes, non no senso que este termo ten dentro do ámbito dun teatro normalizado como o das grandes metrópoles europeas («teatro á marxe do oficial e comercial»), senón no seu afán de se desvincularen das asociacións culturais e folclóricas que ata o momento viñan vehiculando algunha das súas actividades a través do teatro. Mais non se pode negar a grande influencia que este teatro «á marxe» vai ter nun teatro xa de por si marxinal e limitado pola carencia de medios e a animadversión institucional [Riobó 2000: 100].

O fenómeno de desvinculación das asociacións foi común a todo o Estado, mais a radical novidade do proceso en Galiza é que conduciu á posta en andamento dun sistema galego de produción teatral que antes non existía. O posicionamento antifranquista tivo prolongación na reivindicación nacional, e á demanda dun teatro «popular e realista» sumouse a pretensión de que fose «galego». Para isto, tiveron que involucrase na (re)creación dunha realidade nova, nesa altura inexistente –fóra de iniciativas que non conseguiran traspasar o testemuñal¹⁰⁴.

Estamos, por tanto, perante un teatro fundacional –ou (re)fundacional, se se quere considerar exitoso o intento das Irmandades da Fala–, unha iniciativa constituínte compartida que deu como resultado unha realidade que se mantén nos nosos días. Neste sentido, manter a cualificación de «teatro independente» facilita a posta en relación do acontecido en Galiza co que sucedeu no resto da Península –contacto que efectivamente se produciu–, mais implica tamén unha proxección da

¹⁰³ Como calquera outra etiqueta abarcadora, o sintagma «teatro independente» foi cuestionado na altura, embora terminase impoñéndose. No número 123-124 de *Primer Acto*, de 1970, podía lerse un artigo titulado «Documento de un teatro innombrable» co seguinte parágrafo: «Los adjetivos acuñados –“nuevo”, “joven”, “independiente”, etc.– resultan ahora de una insufrible ingenuidad, cuando no de una exigencia –después de San Sebastián ya no parece que pueda seguir empleándose una terminología que era puramente estratégica y bastante convencional– que trastorna nuestra posibilidad de conocer ese teatro, porque al final todo se nos vuelve en decir que no es tan “nuevo”, ni tan “joven”, ni tan “independiente”, ni tan “etcétera”...». Noutra colaboración do mesmo número sinalábase que «un teatro de clase jamás es un teatro independiente».

¹⁰⁴ Tamén os protagonistas deste momento (re)fundacional advertían diferenzas entre o movemento teatral galego da altura e o teatro independente español: «Polas suas características xerais, a alternativa teatral posta en marcha en Galicia [...] inscribíase en gran medida nas coordenadas do recién nado teatro independente español [...] De todo xeito, o feito de seres un movemento xurdido no seo dunha comunidade que aos enfrontamentos de clase, engadía a loita polo recoñecemento da súa identidade e dos seus dereitos coma nación, conférulle non poucas características específicas, comúns, nalgún dos casos, as dos demais movementos teatrais xurdidos nas outras nacións do estado, pro claramente diferenciados noutros, e que ás veces o teñen posto en aberto conflito con ise Teatro Independente Español, cujos postulados noustante asume e a cuías vicisitudes non é alleo» [Teatro do Estaribel 1978: 6].

historia do teatro español sobre o galego, isto é, unha visión condicionada e até certo punto asimilacionista¹⁰⁵, ao interpretar a evolución dun sistema coas claves doutro e consolidar a subalternidade. Porén, empregar unha denominación do tipo «teatro (re)fundacional» colócanos no marco do sistema galego e o seu devir.

É certo que o teatro catalán mantén a etiqueta «teatre independent» para este período e poderíase alegar que a súa situación a respecto do sistema cultural español era nesa altura a mesma que a do galego. Con todo, existe unha diferenza fundamental: na actividade dramática en lingua catalá deuse unha continuidade durante todo o século XX¹⁰⁶ –coas dificultades obvias do período franquista–, de maneira que non existiu o profundo corte que se deu na Galiza e que supuxo que nos anos setenta se asistise a unha (re)fundación do sistema teatral.

Regresando ao noroeste peninsular, nos últimos anos da década de setenta temos, pois, un incipiente sistema de produción teatral caracterizado polas seguintes liñas distintivas:

a.- Un número relativamente importante de agrupacións teatrais¹⁰⁷ que garantían unha produción anual de teatro galego. Estes colectivos, como vimos, estableceron unha estrutura de relacións autónoma, independente das súas posicións dentro do sistema teatral español.

b.- Un lento –aínda que progresivo– irromper de público para o teatro galego, feito que ten que ser interpretado dentro do proceso de implicación popular coas manifestacións do nacente espazo cultural galego, que pouco a pouco se ía configurando, como recenseaba para o resto de España Camilo Valdeorras na revista *Pipirijaina* –aínda que probablemente o entusiasmo o levase a idealizar a situación¹⁰⁸.

¹⁰⁵ Para Pierre Bourdieu o grao de autonomía alcanzado nun ámbito de produción cultural «mídese polo seu poder de xerar e impoñer as normas da súa produción e os criterios de avaliación dos seus propios produtos, e, xa que logo, polo seu poder de retraducir e reinterpretar tódalas determinacións externas conforme aos seus propios principios» [Bourdieu 1971; reproducido en González-Millán 1994b: 28, de onde se toma a tradución]. Por tanto, manter denominacións e periodizacións de sistemas alleos supón implicitamente negarlle ao sistema autonomía desde a propia análise.

¹⁰⁶ A modo de exemplo, Ramon Xavier Rosselló, do Departamento de Filoloxía Catalana, impartiu na Universitat de València durante o curso académico 2001-2002 un curso titulado «Teatre Català del segle XX» que tiña como obxectivos «Conéixer les línies bàsiques del desenvolupament teatral en l'àmbit lingüístic català, des del Modernisme da l'actualitat», cuxa cronoloxía non incluía ningún corte da actividade dramática catalana. Con anterioridade ao teatro independente, L'Agrupació Dramàtica de Barcelona (1655-1963) xa mantivera unha abundosa produción en catalán.

¹⁰⁷ Como xa se sinalou, polas Mostras de Ribadavia pasaron cento oito colectivos teatrais. Sabemos que algúns eran «grupos-fantasma» [Valdeorras 1978: 35] que se constituían para participar nestas mostras e non superaban as cinco ou seis representacións anuais. Porén, existían outras menos oportunistas e que desenvolvían unha actividade máis «estábel». Entre todos, a oferta teatral en galego estaba asegurada.

¹⁰⁸ «Abundantes exposiciones de pintura y cerámica, próspera actividad musical de conciertos, festivales, recitales y edición de discos, notable incremento en la publicación de libros (ensayo, creación e investigación) durante los dos últimos años, existencia de un periódico galego semanal, *A nosa terra*, de una revista infantil *Vagalume* y otra de pensamiento cristiano *Encrucillada*, xornadas de cine, de literatura, de historia [...], aparte el solemne 17 de mayo, Día das Letras Galegas, que concentra y

Mais precisamente por este motivo, o público desta altura estivo integrado por espectadores máis decididos a apoiar este tipo de actos «galegos» –por militancia– que interesados pola celebración dramática, como xa sinalara en 1968 Manuel Lourenzo:

Ahora bien, no hay autocrítica posible sin un enfrentamiento de cuestiones que presente el espectáculo como algo problemático, no como una entrega de buena fe o como un regalo [...] Y eso parece que no puede conseguirse con un público incondicional que a priori acepta, sin grandes reparos, lo que se le ofrece. Por amistad, por simpatía, por chauvinismo, a veces [M. Lourenzo 1968: 70].

Mediada a década de setenta, as representacións de teatro galego –e outros actos como mesas redondas ou palestras– alcanzaban xa un número de espectadores que sorprendía aos comentaristas. Como exemplo, reproducimos a crónica das Xornadas de Teatro Galego organizadas na Coruña en 1975 pola AGRUPACIÓN CULTURAL O FACHO e TEATRO CIRCO, información que asinaba C. L. en *La Voz de Galicia* [16-3-1975]:

Pódese decir que o ciclo foi un acerto completo e que a pretensión dos organizadores véuse cumprida totalmente. Nas conferencias espúxose todo o relacionado co nacemento e desenrolo do teatro galego deica chegar ao intre actual [...] A asistencia media de público a estas sesións foi dunhas 110 persoas en cada conferencia. No atinguente ás mesas redondas, a asistencia foi superior: 120. [...] As representacións resultaron, dentro do que estas manifestacións teñen de público, devoto eso sí, mais minoritario, un verdaeiro éxito. Houbo algunha con máis de 200 espectadores, resultando unha media de asistencia de unhas 150 persoas, merecendo capítulo aparte o día do grupo «Martín Códax» no que se contabilizaron máis de 200 nenos e unhas 80 persoas maiores.»

c.- A definición dun precario mercado teatral, inestábel e moi pouco definido, mais xa patente. A vontade de moitos colectivos por gañar espazo para as manifestacións culturais galegas e as poucas esixencias económicas das agrupacións teatrais deste momento –así como unha infatigábel teimosía e grandes doses de imaxinación– deron en abrir un pequeno mercado para os produtos escénicos galegos. O teatro español –incluídos os actores galegos integrados no teatro independente madrileño– non se mostrou indiferente diante deste novo mercado:

Curiosamente [...], aumentó de una manera muy considerable el interés de los grupos foráneos por los escenarios gallegos [...] [M. Lourenzo 1978a: 29].

potencia en esa semana innumerables actos, constituyen –en su panorámica– la extensa nómina de actividades, positivo testimonio del diario acontecer, que acredita nuestra eficaz resistencia y recuperación cultural» [Valdeorras 1978: 32].

d.- Unha notábel achega de textos dramáticos por parte dos escritores galegos desde mediados dos setenta¹⁰⁹. Porén, non sempre existiu conexión entre esta escrita e os grupos teatrais¹¹⁰:

O teatro era unha das materias pendentes que tiña o galeguismo histórico. A lírica e a narrativa estaban consolidadas, pero non a dramática; de aí que practicamente tódolos escritores que sobreviviron á Guerra Civil acheguen a súa contribución a este xénero e que, en moitas ocasións, estas contribucións consistan en obras redactadas antes de 1936. [...] A isto haberá que engadi-lo feito de que algúns non se incorporen á escrita dramática ata que non está en marcha o Teatro Independente e sexa a inquietude dos máis novos o que os motive, mentres outros escriben literatura dramática sen manter ningún tipo de relación coas actividades dramáticas [Tato 2000: 444].

Como non podía ser doutra maneira nun momento (re)fundacional como este, os dramaturgos teñen moi presente a súa adscrición a un sistema cultural concreto, cuxa existencia queren defender a través da súa achega. Cando, nunha conversa mantida en Ribadavia na Mostra de 1978, Moisés Pérez Coterillo solicitou a opinión de Camilo Valdeorras e Roberto Vidal Bolaño sobre a eventual tradución dos seus textos ao español, este último contestoulle:

En este momento la traducción de nuestros textos fuera, cuando aún no están asimilados dentro no tendría una incidencia real y satisfactoria. En mi caso yo lo sentiría como una contradicción, porque aún no fui estrenado en Galicia y quisiera serlo antes dentro que fuera [M.P.C. 1978: 44].

Evidentemente, sería no sistema galego onde, traducidos para o español, non terían a «incidencia real e satisfactoria» que Vidal Bolaño procuraba.

d.- O propósito de definir un repertorio e un canon para o teatro do país –pretensión que xa se dera en tempos das Irmandades da Fala e que provocara intensas disputas–, coas consecuentes loitas de definición. As Mostras de Ribadavia, de novo, xogaron un papel determinante, posto que permitían o confronto das diferentes maneiras de entender o repertorio¹¹¹, tanto mediante a asistencia ás montaxes como no intercambio dialéctico dos debates.

e.- Unha insuficiente institucionalización. Na verdade, esta era practicamente inexistente, o que supuña unha das eivas máis importantes para o sistema. Até a aparición dos *Cadernos da Escola Dramática Galega* –en 1978– e –en 1980– de *Don Saturio* e *Cadernos do Espectáculo* da COMPAÑÍA LUÍS SEOANE, non existiu publicación

¹⁰⁹ Pedro Pablo Riobó nomea vinte e tres dramaturgos que se deron a coñecer nas Mostras de Ribadavia e cita outros trece de máis idade que estrean ou publican despois de 1973 a súa primeira obra teatral [Riobó 2000: 72 e 75].

¹¹⁰ «Paralelamente ás Mostras vense manifestando un movemento autoral que supera xa, con moito, ao das Irmandades da Fala, se ben, curiosamente, hoxe non se publica apenas literatura dramática» [Lourenzo e Pillado 1979: 154].

¹¹¹ Nas mostras de Abrente mantivéronse «posturas aparentemente tan antagónicas como o populismo, o culturalismo, o vanguardismo, e unha chea máis de ismos», evidenciando que non se trataba dun «bloque monolítico, cunha uniformidade de ideas total» [Teatro do Estaribel 1978: 5].

especializada algunha. Canto a escolas ou organismos oficiais que tivesen encomendada a defensa do sistema, o panorama era absolutamente ermo¹¹². Contábase unicamente con Ribadavia e un nacente corporativismo xurdido nas diferentes asembleas dos participantes na actividade dramática –das que ningunha chegou a consolidarse. O eventual papel que a Real Academia Galega podía xogar neste sentido, finalmente non foi asumido pola entidade, como lamentaba Vidal Bolaño:

A Academia mandábanos [a *Abrente*] sistematicamente a Dieste [...] Púxenme groseiro con el unha vez. Algo do que sempre me arrepentín, xa que non era o que merecía. A miña intención era poñerme groseiro con quen o botaba por diante para non mollarse e dicirnos qué raíños pensaba a Academia verbo do tema en cuestión, que era nada. Tal que hoxe. Morto Xenaro Mariñas, non hai dramaturgos nela. Unha vergonza [Vidal Bolaño 2002: 293].

Que o sistema galego de produción teatral nacesse nun contexto de reivindicación das liberdades diante da ditadura franquista –entre as que se podían incluír as dos diferentes pobos do Estado– non significaba que desaparecese o risco de asimilación por parte do seu correlato español. O sistema que se estaba a establecer en Galiza –con serias deficiencias estruturais– tiña aínda que fortalecer a súa autonomía día a día, desvinculándose doutros campos de forzas. Así, por exemplo, as eventuais relacións que mantiver con outros sistemas non poderían verse mediatizadas polo español, pois isto implicaría automaticamente un sinal de subsidiariedade. Como eran, pois, eses relacionamentos? E de que maneira se percibía fóra de Galiza o que aquí estaba a tomar forma?

As agrupacións teatrais galegas comezaron a ser visualizadas como parte dunha realidade máis ou menos diferente desde algún sector do sistema español –os máis implicados no teatro independente, pois o *establishment* continuou bastante autista a respecto do que se cocía na periferia–; con todo, as ambigüidades e dúbidas terminolóxicas –que revelaban falta de definición no concepto– eran frecuentes. Moisés Pérez Coterillo, director da madrileña *Pipirijaina*, falaba por exemplo de «culturas de resistencia del Estado» e «culturas nacionales o regionales» [M.P.C. 1978: 42].

Ademais, os contactos que se deron nesta altura entre Galiza e Euskadi ou Cataluña producíronse nun ambiguo foro de nacionalidades que podía ser entendido de moitas maneiras, desde a visión pintoresquista dos máis centralistas –o teatro dos

¹¹² En 1970 a súa consecución parecía utópica: «No es hora de emprender tareas imposibles, como serían, hoy por hoy, la creación de un Teatro Nacional o una Escuela de Arte Dramático, conquistas de un pueblo más o menos configurado» [M. Lourenzo 1970: 27], mais desde TEATRO CIRCO xa se estaba a pensar na creación dunha «Escuela Dramática Galega» [*ibidem* 28]. Desde 1973 e a celebración da primeira Mostra, o logro de «institucións para o teatro» vai ser unha das primeiras demandas dos colectivos teatrais.

«pobos de España»— até a que se daba en certos sectores nacionalistas cataláns, moi activos na procura de definición para o seu espazo cultural nacional¹¹³.

No entanto, os grupos galegos puxeron especial atención en que se establecese fóra do Estado español unha clara distinción entre o sistema propio e o seu referente de oposición —nomeadamente en Portugal, primeiro destino das saídas do teatro galego¹¹⁴. Nas visitas ao exterior dos espectáculos galegos ou dos protagonistas deste momento (re)fundacional para participar en festivais, encontros ou debates —como a realizada por Manuel Lourenzo e Xulio González á bienal de Venecia— púñase especial énfase na idea de se tratar de «teatro galego». Quería evitarse que o galego se convertese nun sistema sitiado, de maneira que a súa relación co resto do mundo fose feita necesariamente a través do español —porque nunha situación de subalternidade tal, «os seus inimigos ou o colocam como inútil, ou entom tentan reduzi-lo à marginalidade» [Torres Feijo 1999: 279].

2.1.3. A procura de lexitimación para o sistema

Loxicamente, unha vez conformado un sistema galego os seus axentes teiman na súa permanencia e definitiva instalación. Neste sentido, hai que sinalar que a loita pola definición do campo e pola canonización dun repertorio entre varios dispoñíbeis —a que se producía nos debates de Ribadavia— infundía fortaleza ao recentemente estreado campo teatral galego, en virtude da «lei de proliferación»¹¹⁵. Cantos máis repertorios brigan por ocupar os lugares dun sistema, máis forte este devén e máis se garante a transferencia intrasistémica.

O teatro galego reclamaba o seu dereito a ser e cumpría procurarlle lexitimación fronte ao seu referente de oposición.

¹¹³ Como xa acontecera na época das Irmandades da Fala no campo da política, o teatro galego dos anos setenta mantivo moi estreitos vínculos co catalán, a través de figuras como Ricard Salvat ou Xavier Fàbregas e institucións como o Institut del Teatre. A apropiación de discursos que o teatro galego fixera do teatro independente español realizouno a partir de entón do catalán, que nalgunha medida lle serviu de referente. Como exemplo, en xuño de 1974 TEATRO CIRCO pedíalle a Ricard Salvat os Estatutos da ESCOLA DRAMÀTICA ADRIÀ GUAL para os estudar.

¹¹⁴ En 1976, Henrique Alves Costa convidaba TEATRO CIRCO a participar nunha «quinzena dedicada ás culturas españolas [...] iniciativa que visa aproximar de Portugal os estados espanhóis» [carta datada no Porto o 2-11-1976; BATFPM]: para o portugués era evidente a existencia de máis dun sistema cultural en España. As visitas ao país veciño comezaran en 1974, coa representación no Porto do *Entremés famoso sobre a pesca no río Miño* realizada polo mesmo grupo coruñés: «Dentro da súa velha vocação de principiante o Entremez foi ainda o primeiro espectáculo de teatro galego levado a Portugal. [...] Todos quantos trabalhámos no Entremez lembramos a sua representação no Grupo dos Modestos de Porto en abril de 1974 [...] como unha das experiências teatrais mais importantes entre as muitas que tempos partilhado» [Guisan Seixas 1984].

¹¹⁵ Formulada por Even-Zohar en 1975, o seu enunciado di que «in order to fulfill its needs, a system actually strives to avail itself of a growing inventory of alternative options» [Even-Zohar 1990b: 26].

Botamos anos discutindo sobre a nosa razón de ser mesma, sobre aquela primeira que nos xustificaría, seica, diante do Mundo e diante da historia [Vidal Bolaño 2002: 292].

A lexitimación que se procuraba atinxía o espazo cultural galego no seu conxunto, e non apenas ao campo teatral, e Ribadavia convertíase nunha «caixa de resonancia de inquedanzas sociopolíticas e estéticas da xeración máis nova; a xustificación dunha cultura [...]» [Lourenzo e Pillado 1979: 153].

Nestas etapas iniciais, os envolvidos na produción teatral galega querían demostrar que o sistema non é o antollo duns iluminados, que ten unha razón de ser. Na verdade, non se precisa razoamento probatorio algún para configurar exitosamente un sistema —e alcanzar a consecuente permanencia no tempo—; a maior lexitimación é a súa propia existencia. Porén, este tipo de argumentos serven de barreira de contención diante dos ataques que tenten desacreditalo.

O primeiro argumento lexitimador do sistema era, pois, a propia produción teatral segundo unhas «regras de xogo»¹¹⁶ diferentes do sistema español, nomeadamente a norma sistémica que a lingua supuña. Mais sempre cabería a posibilidade de considerar que o sistema teatral español se producía en castelán e nas demais linguas hispánicas —estas últimas para os rexistros máis costumistas. Diante desta ameaza, en primeiro lugar teñen que ser absolutamente consecuentes, non cedendo espazos á diglosia¹¹⁷; ademais, sentirán a necesidade de ultrapasar o costumismo decimonónico, mais sen traizoar o seu propósito de realizar «teatro popular». Con todo, procuraron perentoriamente argumentos lexitimadores para o incipiente sistema.

E onde foron procurar a leximitidade? A primeira estratexia consistirá en recorrer, para as súas postas en escena, a textos literarios canonizados. O sistema teatral servíase así do sistema literario para xustificar a súa existencia. Na primeira convocatoria de Ribadavia ficaba patente este proceder:

Hai, pois, en todas as propostas desta I Mostra unha vontade de autolexitimación do propio traballo teatral a través da opción por textos e autores simbólicos e canónicos. De feito, é importante decatarse de que os grupos optaban por unha canonicidade exclusivamente literaria e/ou ideolóxica, nun contexto no que carecían de referentes espectaculares a reivindicar, sen maior coñecemento das tendencias europeas e, sobre todo, nun estado de cousas no que o teatro permanecía apegado á literatura, nun

¹¹⁶ Para Bourdieu [2004: 69], «cada campo supón e produce a súa forma específica de *illusio*, no sentido de investimento no xogo que arrican os axentes da súa indiferenza facéndoo inclinar e dispoñer a operar as distincións pertinentes dende o punto de vista da lóxica do campo, a distinguir o que é importante [...]».

¹¹⁷ Manuel Lourenzo declaraba nunha entrevista publicada en *La Voz de Galicia* [16-11-75] que TEATRO CIRCO representara até ese momento en Asturias, Madrid, Cataluña, País Vasco, Andalucía e Extremadura e «sempre en galego».

vencello próximo e útil ás reivindicacións lingüísticas do galeguismo [López Silva e Vilavedra 2002: 38].

Mais entendían que debía tratarse de textos canonizados do sistema galego, pois a importación desfacía a transferencia do «dereito a ser» entre campos diferentes dun propio espazo cultural –o galego. O tema foi debatido na Mostra de 1976¹¹⁸:

Nos debates celebrados tralas representacións a discusión foi cobrando un claro carácter político e así etiquetábase como «reaccionaria» a adaptación dos clásicos universais ó galego. Este estado de opinión reflíctese nas escollas dos grupos participantes na Mostra, que optaron maioritariamente por obras de autores galegos [...] De feito, é significativo que aqueles grupos que non optaron por procurar os seus textos nas nosas letras fóronos buscar na literatura dramática portuguesa [...] [López Silva e Vilavedra 2002: 54]

Portugal foi, máis unha vez¹¹⁹, unha das posíbeis fontes de lexitimación, mais con el aparecía un outro fantasma: o veciño do sur podía servir para xustificar a razón de ser dun sistema galego independente do español, mais a hipotética rexionalización do mesmo no sistema portugués viuse case sempre como unha ameaza –paradoxo que o espazo cultural galego nunca deu resolvido. Conversando sobre o mercado para o teatro editado, Camilo Valdeorras sostiña en Ribadavia que «acaso la solución esté en abrir mercado por el área galaico-portuguesa o incluso brasileña» [M.P.C. 1978: 44]. Esta posibilidade ficou desde entón na indeterminación dese «acaso».

Para alén do recurso ao mundo lusófono, a parateatralidade das celebracións festivas tradicionais foi reiteradamente colocada na palestra como razón de ser para o teatro propio. «Al no existir una tradición específicamente teatral, para conectar con lo que de alguna manera más puede aproximársele nos remontamos a las fiestas parateatrales», afirmaba Vidal Bolaño [M.P.C. 1978: 41].

Ademais de lexitimar o seu traballo, a incorporación de elementos das festas parateatrais achegábaos ao «teatro popular» que pretendían:

Camilo Valdeorras.- [...] creo que el renacimiento teatral desde la perspectiva de autor en Galicia, también está fundamentado en las fiestas parateatrales, en la riqueza etnográfica del país, que es ingente. Creo que por ahí está una vía de recuperación del sector teatral. Yo me circunscribo a ese tipo de materiales y me importa mucho que el espectáculo tenga unas bases autóctonas que remiten a la tradición, el folclore, la etnografía, la superstición y que al mismo tiempo traten la problemática más actual [M.P.C. 1978: 41].

¹¹⁸ Tres anos máis tarde reaparecería con grande virulencia, ao contrastar o posicionamento dos galegos a este respecto co mantido polos cataláns, que «apostaban pola alternativa que atopara o Teatre Lliure [...]: as traduccions de textos de autores estranxeiros. O problema da traducción abordárase nesta Mostra desde un punto de vista ideolóxico e político, sobre todo a partir da montaxe de *Pic-nic* por Artello e de *Lenta raigame* por Andrómena» [López Silva e Vilavedra 2002: 130]. O sistema catalán estaba moito máis asentado e tiña menos necesidade de xustificación.

¹¹⁹ Xa sucedera co Conservatorio Nacional de Arte Galega (1919), que encenara textos dos portugueses Marcelino Mesquita, Manuel Laranjeira e Júlio Dantas.

A incorporación desas bases autóctonas das que falaba Valdeorras non se reduciu a un desexo, pois foi incorporada aos espectáculos. Así, as postas en escena de TEATRO CIRCO, TROULA ou ANTROIDO, entre outros, recolleron a tradición parateatral do país. O nome desta última agrupación, encabezada por Roberto Vidal, supuña xa toda unha declaración de principios neste sentido.

A importancia dada aos contidos parateatrais do calendario festivo galego non pasou desapercibida a espectadores de fóra da Galiza que seguiron con interese este momento (re)inaugural. É o caso do valenciano José Monleón:

Quizais un dos elementos que distinguiron a Abrente, e en xeral ó teatro galego daquela época [...] foi a reivindicación dunha tradición feita, á vez, de formas parateatrais e dalgúns nomes ilustres máis ou menos censurados ou minimizados polo franquismo. Era esa corrente a que, no meu modo de ver, poñía o debate por riba da tentación política de partir de cero [Monleón 2002: 256].

A parateatralidade era colocada como solución á imposibilidade de conectar cunha tradición, cun pasado da nosa actividade teatral que non resultaba accesíbel e que se circunscribía ao soporte literario.

Roberto Vidal Bolaño.- La tradición teatral que existe es mínima y está en coordenadas muy distintas respecto al trabajo puramente teatral. [...]

Camilo Valdeorras.- Yo añadiría que en esa tradición teatral gallega existen una serie de textos recuperables pero que en este momento, por razones seguramente extrateatrales, como puede ser que esos textos están en archivos o en los sitios más inverosímiles de encontrar, los grupos no tienen acceso a ellos [M.P.C. 1978: 41].

As actividades escénicas desenvolvidas ao abeiro das Irmandades da Fala foran descoñecidas pola maioría até iniciada a década de setenta. A ditadura borraría calquera sinal daquel pasado e as testemuñas do acontecido nos palcos durante os anos vinte mantivéranse máis ou menos silenciadas, de maneira que os primeiros pasos das agrupacións (re)fundacionais ignoraban os intentos previos e se consideraban promotoras do primeiro teatro galego sistemático, despois duns anos de representacións illadas e irregulares.

O primeiro elo co pasado producírase no coloquio posterior a unha das primeiras funcións do Facho, celebrada no barrio coruñés da Gaitreira. Manuel Lourenzo afirmou que non existía tradición no teatro galego e Leandro Carré –un dos protagonistas do acontecido na Coruña antes do alzamento militar de 1936–, presente no público, replicou inmediatamente que aquilo non era certo, entregándolles o seu ensaio *Literatura galega: o teatro* publicado no Porto. Lourenzo lembraba este momento nunha entrevista concedida tres décadas máis tarde:

A impresionante biblioteca de Francisco Pillado Ribadulla conduciume a ler teatro. Andaba como un tolo buscando documentos até que nun acto se me ocorreu dicir que había que partir de cero porque non había nada antes.

Levantouse un señor e púxome pingando despois de recitar unha serie de títulos de obras. Era don Leandro Carré Alvarellos, director de teatro das Irmandades da Fala da Coruña e autor dun cento de obras. Funno visitar á súa casa e deume material que me puxo en contacto con outras persoas até que, cando houbo documentación suficiente fixen xunto con Pillado a historia do teatro [C. Vidal 1997].

Aínda que inicialmente esa actividade foi percibida como algo lonxincuo –«recuerdos de otra generación, muy alejada» [M. Lourenzo 1970: 28]–, rapidamente se evidenciou o interese por ese pasado para eles descoñecido¹²⁰.

Será desde a publicación do número 120 da revista *Primer Acto*, de 1970 –dedicado ao teatro da Galiza e, en especial, á figura de Castelao– cando se coñeza algo máis do pasado dramático galego, a partir da «Noticia del teatro gallego» que asinaba Manuel María. No artigo, informábase do traballo desenvolvido pola Escola Rexional de Declamación (1903)¹²¹ e o Conservatorio Nazonal de Arte Galega (1919) e incluíase unha listaxe comentada de dramaturgos que superaba os trinta nomes. A información facilitada polo chairego acrecentaba o transmitido por Carré –ao que se sumaría as lembranzas de Jenaro Marinhas– e espallouse entre as agrupacións teatrais a través das xuntanzas e debates de Ribadavia.

Esta descuberta forneceunos dunha outra vía de lexitimación para o seu labor e o pasado converteuse desde ese momento no argumento máis repetido para xustificar a razón de ser dun sistema galego de produción teatral: a actividade dramática galega tiña dereito a existir porque xa existira¹²². Non estraña, por tanto, que cada vez que se informaba das actividades do teatro galego se citase a experiencia irmandiña. O coñecemento do pasado dun país enriquece o imaxinario nacional e este representa unha poderosa arma contra a subalternidade do sistema¹²³.

O acontecido nos anos vinte resultou útil contra os eventuais intentos deslexitimizadores, mais, infelizmente, non serviu de moito máis. A finais da década de

¹²⁰ A estrea de «Ipólito» no Círculo de Artesáns o 26 de abril de 1973 seríalle ofrecida como homenaxe a Leandro Carré. Segundo informaba *La Voz de Galicia* [25-4-1973], «Teatro Circo quiere adicar esta representación, a don Leandro Carré Alvarellos, pola súa labours longa e feraz a prol do teatro galego do pasado, como autor e director de escea da Escola Dramática Galega das Irmandades da Fala, e mais a aquela xeneración que arricou o teatro das follas dos libros pra o poñer enriba dos escearios». Porén, a vangardista encenación non foi do agrado do homenaxeado.

¹²¹ Manuel María daba erroneamente como data de fundación da Escola Rexional de Declamación o ano 1882. Con todo, fornecíase moita outra información precisa sobre a experiencia dirixida por Eduardo Sánchez Miño.

¹²² O fenómeno non era novo, pois no século XIX o galeguismo xa procurara no pasado a súa xustificación. «Galicia busca en la historia la legitimidad de sus nuevas aspiraciones. Por eso los primeros regionalistas fueron los historiadores», escribira Murguía [1889].

¹²³ «No caso concreto da sociedade galega esta condición de subalternidade tradúcese fundamentalmente na dobre experiencia dunha memoria colectiva silenciada e un futuro cun horizonte de expectativas de curta viabilidade» [González-Millán 1994a: 72].

sesenta non pervivía ningún elemento daquel «protosistema»¹²⁴ que se configurara a comezos de século na loita por instaurar un campo estábel e normalizado de creación teatral galega. Produtores, público, circuítos de distribución... todo debía ser deseñado de novo; non era factíbel trazar unha ponte que salvase máis de catro décadas de actividade precaria e desacreditada. Podíase contar cunha historia que autorizase a existencia dun teatro galego e pouco máis¹²⁵. Aínda que logo se apoiaron no realizado a comezos do século para dar unha outra dimensión ao incipiente sistema, o colectivo teatral sentiu o corte a respecto do realizado anteriormente:

Galicia [...] ha venido adoleciendo desde el principio hasta nuestros días de una continuada y dinámica actividad teatral que, si bien cargada de voluntarismo y buenas intenciones, no podía responder sino a una cultura destrozada, dependiente, minusválida y tullida [Valdeorras 1978: 32].

Por tanto, nada liberaba aos grupos considerados independentes de protagonizar un verdadeiro momento (re)fundacional.

Como factores de lexitimación, tanto a parateatralidade como o pasado envolvían un perigo: a tentación de entender o teatro galego –e, en xeral, toda a cultura de Galiza– en termos esencialistas¹²⁶, isto é, pasivos e inmovilistas. Unha visión esencialista da identidade cultural tende a reaxir diante de calquera innovación¹²⁷, reducindo as posibilidades expansivas do polisistema cultural galego, e débátese no paradoxo de defender unha identidade propia e, ao mesmo tempo, permitir implicitamente a xustificación da absorción do sistema cultural por outro en que si ten cabida a modernidade. A vontade era outra, como se explicaba na revista *Pipirijaina*:

El hilo con el pasado, que parecía haberse perdido, vuelve a tensarse en los últimos tiempos. Publicaciones, conferencias, algún que otro espectáculo «de recuperación» advierten de que se ha abierto un camino para el reencuentro. Hecho sumamente importante en nuestros días, por cuanto puede significar un «reposo» propicio a la reflexión que tan poco se ha venido practicando. Por otra parte, los términos del discurso, planteados a veces como una dialéctica campo-ciudad, cultura rural-cultura urbana, pueden definitivamente esclarecerse; con lo que habremos ganado la guerra al esencialismo, fenómeno tan típico del pensamiento decadente en sociedades que, como la nuestra, han vuelto los ojos hacia sí mismas y sentido que tienen algo tan importante que recuperar cual es su propia identidad [M. Lourenzo 1978a: 28].

¹²⁴ O intento das Irmandades fora abortado antes de chegar a conformar unha realidade analizábel en termos sistémicos.

¹²⁵ «Nacido a comienzos de los años sesenta como tal movimiento aparentemente espontáneo, no enlazó con ninguna tradición –pues quedaban muy lejos las propuestas de las Irmandades da Fala», comentaba Manuel Lourenzo [1978a: 27].

¹²⁶ Noción de identidade nacional como pervivencia indestrutíbel dun «espírito popular», que se manifestou na Galiza de preguerra «como unha visión redencionista da cultura, na medida en que o desenvolvemento de tal cultura ten por fin salvar os caracteres esenciais da identidade galega, entendidos como reafirmación da súa orixe diferenciada» [Villalta 2003].

¹²⁷ Estas concepcións adoitan colocar no lugar central da cultura o elemento folclorizante.

Os participantes neste renacer do teatro galego declarábanse voluntaristas e pragmáticos. Fronte a tentación de considerar que se é galego polo feito de nacer ou desenvolver a periplo vital en Galiza, estendíase a idea de que instalarse na cultura galega era un acto de conciencia –un *autorrecoñecemento* como galegos– e de vontade –un *querer ser galego*–. Consideraban que máis que recibida e transmitida, a cultura tiña que ser construída e consecuentes con esa premisa desenvolveron a inxente actividade da que foi testemuña a década de setenta. É evidente que esta forma de pensar non foi unánime, nin se deu en todas as agrupacións teatrais no mesmo grao, de aí que este tema protagonizase algunha das máis acaloradas discusións de Ribadavia.

A experiencia teatral das Irmandades da Fala –inzada de limitacións e importantísimas eivas– tampouco foi de proveito á hora de definir un canon para o novo sistema. Tamén isto habería de ser establecido, pois non vían a maneira de ligar cunha tradición que non lles legaba unha «maneira de facer» e cuxos textos máis representativos nin resultaban accesíbeis nin encaixaban no deseño do sistema que estaban a trazar.

Camilo Valdeorras.- [...] diríamos que se produce una ruptura, que somos pocos respetuosos. yo mismo soy poco respetuoso con esa tradición porque no me parece nada enriquecedora. Está ahí y supone la posibilidad de hablar de un teatro gallego, de tener una tradición teatral, pero de cara al futuro yo la considero muy poco.

Vidal Bolaño: Tampoco yo soy especialmente respetuoso con esa tradición. De todos modos hay una forma de acercarse a ese bagaje de la tradición teatral galega, desde el punto ideológico, en la medida en que los momentos álgidos del teatro gallego corresponden con los momentos más densos del nacionalismo gallego [M.P.C. 1978: 42-43].

Aínda que quixeron dotar ao sistema dunha dimensión histórica, resultoulles moi difícil manter algún grao de continuidade coa actividade irmandiña e o seu xeito de concibir o teatro galego. A diversidade de puntos de vista enriquece un campo de produción artística e as diverxencias non eran, por tanto, algo negativo, mais desde os anos sesenta viuse que as novas xeracións mantiñan unha visión moi diferente e, no xeral, non se produciu a valiosa achega que os vellos galeguistas podían realizar ao movemento refundacional, fóra do apoio máis ou menos simbólico a súa causa.

Ya no sólo se trataba de poner al día un lenguaje que seguía siendo el de las Irmandades da Fala –años veinte–, sino de abrir un puente entre dos generaciones que seguían caminos divergentes: los viejos galeguistas [...] que sobrevivieron a la matanza y que ocupaban la cátedra, el libro o el honroso silencio personal, y las promociones de las posguerra, más ansiosas y menos «culturalistas» –menos asustadas, habría que decir–. La confluencia total no se produjo, y enseguida dos formas de entender la cultura y dos actitudes sociales diferentes vinieron a entrar en litigio [M. Lourenzo 1978a: 28].

2.2. Proceso de constitución legal da ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA

2.2.1. A procura dun estatuto legal para TEATRO CIRCO

Lexitimar o sistema non se limitaba a procurar «razóns de ser» contra os argumentos que pretendesen desacreditalo; implicaba igualmente lexitimar os seus axentes. O campo de produción teatral recuperárase a partir dunha actividade marxinal máis ou menos tolerada polo réxime –sempre que se mantivese confinada nos redutos estipulados– aínda que nunca abertamente autorizada e regulamentada, posto que isto suporía a súa normalización. Durante a ditadura, os grupos dramáticos non profesionais mantivéronse no vacío legal, nunha indefinición propositada por parte da autoridade que se podía interpretar como que non existía oposición frontal á súa actividade, mais que os privaba totalmente de calquera repercusión social efectiva. Se agora se quería a súa definitiva instalación na normalidade, facíase preciso xa non só a visualización normal por parte da sociedade deste tipo de colectivos, mais tamén un soporte legal que dese entidade xurídica ás agrupacións dramáticas interesadas. Antes mesmo de ser considerados como empresa –como axentes produtivos– queren ser «considerados», ou o que é o mesmo, existir a todos os efectos. Unha e outra reivindicación –o sistema e os seus axentes– discorreron paralelas.

O longo camiño que levaría á constitución legal da ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA (EDG) representa un exemplo paradigmático deste proceso de legalización das agrupacións dramáticas.

TEATRO CIRCO –vinculado como se dixo á Reunión Recreativa e Instrutiva de Artesáns da Coruña– non era, na verdade, outra cousa que unha das diferentes actividades culturais ou «de ocio» que a sociedade acollía. Que tanto o seu proceder como as aspiracións que abrigaba o grupo fagan pensar hoxe en modelos máis recentes de compañía teatral, non pode levar a esquecer que a concepción imperante nese momento –o Círculo de Artesáns non era unha excepción– asimilaba o traballo dun grupo teatral galego a outras actividades como tocar a pandeireta ou a danza tradicional. Inicialmente, non eran máis do que un grupo de socios que se reunían para facer teatro.

No comezo, esta situación non envolveu grandes inconvenientes e permitiu iniciar un traballo que pouco a pouco foi gañando proxección. Os espectáculos de TEATRO CIRCO eran representados en locais sociais da cidade herculina¹²⁸, e os seus

¹²⁸ En 1968 saír fóra das áreas metropolitanas aínda resultaba utópica, como sinalaba Manuel Lourenzo nunha crónica de *Primer Acto*: «Las aspiraciones de un teatro gallego, de un teatro fuera de las ciudades,

membros, convidados a ditar conferencias en diferentes asociacións. O amparo que o Círculo de Artesáns lles prestaba permitiulles implicarse, entre os anos 1968 e 1971, na organización da Semana de Teatro da Coruña ou, desde 1970, impartir ou organizar diferentes cursos de preparación actoral¹²⁹; ese acollemento resultaba igualmente suficiente para as investigacións que levaron adiante sobre a parateatralidade, a historia da actividade dramática galega e o panorama teatral do país naquela altura.

Mais a medida que se multiplicaban as actividades de TEATRO CIRCO –con saídas cada vez máis frecuentes por toda Galiza e visitas a festivais e certames do exterior– e os seus propósitos ultrapasaban os límites dun «grupo de teatro» dunha sociedade recreativa, o marco fíxoselles estreito.

Iniciada a década de setenta –cando se estaba a xestar a Mostra de Ribadavia–, o colectivo foi consciente de que non estaban sos e de que algo se movía teatralmente en Galiza –movemento que en boa medida aproveitaba o impulso que eles propios tomaran– e non quixeron deixar de facer parte activa na construción desa nova realidade, continuando a liña que dera comezo coas primeiras montaxes d'O FACHO, agrupación da que procedían algúns dos integrantes de TEATRO CIRCO.

Había entre eles unha vontade de afastarse desa posición ambigua e pouco definida en que os colocaba a súa adscrición ao Círculo de Artesáns. «Queremos salir abiertamente del campo “amateur”, y las ideas, estos días, aún no están muy claras», contábanlle por carta a Ricard Salvat¹³⁰ en setembro de 1972¹³¹. Dentro desa confusión, cada vez son máis conscientes de que teñen que constituírse legalmente, como lle explican ao catalán uns días máis tarde¹³²:

Ha ocurrido que, de pronto, nos hemos decidido por una línea más profesional, que corresponde al momento presente de nuestra evolución [...]. En primer lugar, fuimos a Sargadelos. Nos informamos sobre el Laboratorio de Formas y sus posibilidades. Quisiéramos, primero, estabilizarnos profesionalmente, y el Laboratorio tal vez nos permitiría realizar un proyecto que está en la prehistoria del grupo: una escuela dramática para Galicia, centralizada, y con posibles «sucursales» en las principales ciudades. Pero Sargadelos es un proyecto para el futuro, y así nos lo hizo ver Isaac, quien además nos recordó algo que ya sabíamos: que teníamos que constituirnos en una empresa independiente, tanto económica como profesionalmente [...]

con carácter ambulante, acaso por poco realistas, no pudieron realizarse. Aunque siguen coloreando el futuro más ansiado» [M. Lourenzo 1968: 70].

¹²⁹ Para alén dos que eles propios impartían, tamén convidaron a profesionais de fóra de Galiza implicados no movemento teatral do momento, como José Estruch, Roberto Fontana ou Humboldt Ríbero.

¹³⁰ Director teatral (Tortosa, 1934) procedente da AGRUPACIÓ DRAMÀTICA DE BARCELONA que en 1960 fundou, con Maria Aurèlia Capmany, a ESCOLA D'ART DRAMÀTIC ADRIÀ GUAL, institución que dirixiu até a súa desaparición en 1975.

¹³¹ Carta de TEATRO CIRCO a Ricard Salvat, datada o 9 de setembro de 1972 [APML].

¹³² Carta de Manuel Lourenzo a Ricard Salvat, de 22 de setembro de 1972 [APML].

Entender o seu desexo de constituírse en «empresa» directamente en termos mercantilistas suporía desvirtuar os seus propósitos e facer unha proxección para o pasado de realidades hoxe vigorantes. É certo que desde os seus primeiros espectáculos foron conscientes de que tiñan a cuestión pecuniaria sen resolver e que dificilmente poderían manter por moito tempo a súa actividade nestas condicións¹³³ —e moito menos todos os proxectos que abrigaban—; porén, o seu desexo non se limitaba ao crematístico, senón que procuraban alcanzar, fundamentalmente, unha fórmula que lles permitise levar adiante todo o que a situación do momento non lles permitía.

Entre as ideas que «aínda non estaban moi claras» figuraba o estatuto legal do que se dotaren. Non existían modelos que servisen de referente directo para as súas pretensións e o primeira vía que consideraron foi a de solicitar ao Ministerio de Información e Turismo a súa inscrición no Rexistro Nacional de Teatros de Cámara ou Ensaio e Agrupacións Escénicas Non Profesionais, para o que anexaban os «Estatutos do Grupo “Teatro Circo de Artesáns”, da Reunión Recreativa e Instrutiva de Artesáns da Coruña». A demanda foilles denegada, alegando «deficiencia de regulación estatutaria»¹³⁴, deficiencia facilmente explicábel pola inxenuidade legal que o grupo aínda mostraba naquela altura e que foi subsanada para presentar por segunda vez a petición de rexistro. Sabemos da pouca querenza do réxime franquista por este tipo de agrupacións —que só nalgún caso autorizaba, despois de interpor unha mancha de atrancos—, polo que non sorprende que esta nova solicitude tamén fose rexeitada, máxime se temos en conta que comezaba a ser coñecida na cidade a actividade de TEATRO CIRCO —«galeguista» e «subversiva» para os círculos máis afíns ao goberno.

Este golpe fíxoos reaxir e tomar conciencia máis precisa da realidade en que se movían, provocando que o seu empeño lexitimador discorrese por outras canles, as que conducirían á constitución da ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA —xa completamente desvinculados do Círculo de Artesáns.

2.2.2. Unha escola dramática para o país

Con efecto, había tempo que viñan considerando a creación dunha «escola dramática para Galiza», como lle explicaban a Ricard Salvat, intención que xa en 1970 —oito anos antes da súa fundación legal— fixera pública Manuel Lourenzo:

¹³³ «Por este camino, no íbamos a ninguna parte», dicían na carta remitida a Salvat, en que lle explicaban o esforzo e diñeiro que lles costara a montaxe de *Erros e ferros de Pedro Madruga*.

¹³⁴ Dictame da Dirección Xeral de Espectáculos do Ministerio de Información e Turismo —Negociado do «Teatro Profesional e Vocacional»— de 9 de xullo de 1973, con rexistro de saída 065726 de 30 de xullo.

Nace el Teatro Circo en el sesenta y siete con la ambición de promover, y en lo posible crear, un teatro gallego independiente, conectando de algún modo con la Universidad, Canción Galega y Estampa Popular Galega, para llegar a la consecución de algo que estimamos urgente e ineludible: la creación de una «Escola Dramática Galega», ya en vías de constitución [M. Lourenzo 1970: 28].

Na consideración que fai Lourenzo de que en 1970 a ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA estaba en vías de constitución mesturábanse o desexo vehemente de que acontecese, algo de candor propio de xente nova¹³⁵ e unha importante dose de voluntarismo. Con todo, resulta sorprendente que nesa data tan temperán considerase urxente a súa creación; mais Lourenzo estaba a se anticipar ao que posteriormente sucedería, xa que o devir dos acontecementos –a incipiente configuración dun sistema galego de produción teatral– acabarían por demandar entes deste tipo para o teatro do país¹³⁶.

A Mostra de Ribadavia de 1973 resultou tamén determinante neste sentido, pois o intercambio de experiencias e o coñecemento recíproco do traballo que estaban a desenvolver as agrupacións dramáticas –e das vontades que impulsaban o seu labor– serviu para afianzalos nesa vella idea. Todos os participantes se deron conta de que era preciso dotar ao teatro galego de centros en que se atendese a produción, a formación e a investigación; para os integrantes de TEATRO CIRCO as mostras organizadas por Abrente coadxuvaron para que o seu plano se fose concretando, fose tomando unha forma máis definida¹³⁷.

Mais isto non significa que participasen a todo o mundo os seus propósitos, que aproveitasen os contactos que se estaban a producir para preparar o festival de 1973 e as posteriores xuntanzas das sucesivas mostras para envolver a máis grupos

¹³⁵ «Nosotros hemos pretendido siempre analizar la posición concreta del Grupo en el momento de su actuación frente a la sociedad», dicían nun documento datado o 12-11-1972 [BATFPM]. «Y esto nos ha llevado, muchas veces, a actitudes tajantes, algunas tal vez contradictorias; de ahí la cantidad de ajustes y reajustes habidos en nuestra siempre amenazada actividad pública. El análisis de la situación económica no ha sido nunca riguroso. Hoy reconocemos que nuestra actitud pecaba de idealismo y por ello nos causó muchos trastornos».

¹³⁶ As aspiracións de TEATRO CIRCO eran certamente pretenciosas: «Nos atrevemos a encarar nuestra labor como una resultante de diversas experiencias aisladas pero ricas, centralizando las diversas emulsiones en un Centro Dramático útil a toda Galicia, cuyo grupo teatral será el núcleo de las más importantes experiencias, bastión y vanguardia del teatro gallego por hacer; cobijo de investigaciones y centro de preparación de hombres para la escena. Formaremos –ya estamos en ello– un archivo teatral y biblioteca, acogeremos a los estudiosos del teatro, y crearemos un laboratorio de experiencias teatrales –con profesores autóctonos e invitados–, que creemos de primera necesidad. Exposiciones, conferencia, y todos los medios que advirtamos operantes para que nuestra propuesta sea actuante, efectiva, y, en todo caso, la más ambiciosa de cuantas hasta el momento se hayan formulado en Galicia» [documento de 12-11-1972, BATFPM]. A denominación «Centro Dramático» pode levarnos a pensar na compañía institucional que hoxe coñecemos; porén, a descrición desa entidade e dos seus fins, así como da súa estrutura coinciden co que alcanzaría a ser a ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA. Semella que o nome non estaba totalmente decidido en 1972.

¹³⁷ Tampouco se pode esquecer o referente que supuña, neste sentido, o modelo catalán, onde xa existían ese tipo de institucións.

no seu proxecto ou ceder ideas para que, eventualmente, outros as levasen adiante. A actividade cultural e de construción nacional deste momento, enfrontada tácita ou explicitamente á ditadura, pode levarnos a considerar épico ese período, a interpretar os movementos e as iniciativas como accións inspiradas por un beatífico desprendemento; porén, unha interpretación deste teor estaría deformando e simplificando as tensións e os conflitos de interese que se producían naquela altura. Nun momento fundacional, en que o sistema se está definindo, xerarquizando e estratificando, as iniciativas e tomas de posición dos axentes cobran un inusitado valor; lembremos, ademais, que o capital simbólico –o principal papel-moeda do campo, que permite investimentos futuros– está a ser distribuído e calquera movemento resulta de enorme transcendencia. Chegar primeiro, así, supón moito máis que chegar. En TEATRO CIRCO eran conscientes disto, mesmo antes da mostra de 1973:

Desde luego, esperamos muchas dificultades y obstrucciones, así que intentaremos atar bien todos los cabos, empezando por el capital. Seremos, eso sí, los monopolizadores del cotarro, o no seremos nada. Pensamos que, al no haber precedentes de este tipo de empresa en Galicia, el factor sorpresa jugará a nuestro favor.¹³⁸

O sistema precisaba destas institucións e eles estaban dispostos a traballar arreo para dotalo delas; mais, facéndoo, tamén pretendían alcanzar unha posición no mesmo. Con todo, a súa discreción ten que ser contextualizada: coñecían xa o difícil que resultaba superar os atrancos que as autoridades lles interpuñan e eran conscientes de que calquera paso en falso suporía varios meses de «volta a comezar».

Como o catalán Ricard Salvat non estaba envolvido nas loitas simbólicas que se producían no sistema galego, con el podían ser un pouco máis claros:

Te enviamos alguna información que, aunque desordenada, puede darte una idea de nuestra situación y proyectos. Ser más explícitos, por el momento, supondría meterse en aventuras. Vamos lentos y firmes –creemos– hacia la propuesta que te habíamos anticipado; y, como supondrás, no tenemos todo el viento a favor. Por eso nos guardamos los detalles hasta que coagulen en hechos definidos. Hasta ahora, pocos contactos con personas, pues toda la situación nos exige cautela. [...] Y ahora estamos pendientes de la baza legal y económica, que va para largo, pues no podemos presentar nuestras propias firmas; así que, antes de haber atado todos los cabos –y este es el principal, que la propuesta cuele–, nos estaremos calladitos, despistando con representaciones salteadas.¹³⁹

O seu proxecto, por ambicioso e polo momento en que se producía, non era de fácil consecución e os feitos sucedéronse cunha desesperante lentitude. Dous anos

¹³⁸ Carta de Manuel Lourenzo a Ricard Salvat de 22-9-1972 [APML].

¹³⁹ Carta de TEATRO CIRCO a Ricard Salvat de 28-9-1972 [APML].

despois, aínda non avanzaran no seu propósito e pedíanlle ao director catalán os estatutos da ESCOLA DRAMÁTICA ADRIÀ GUAL, porque necesitaban consultar outras experiencias semellantes á que eles almexaban; «queremos actuar sobre seguro para la legalización de la nuestra»¹⁴⁰, explicaban. En setembro de 1974 comentábanlle ao seu confidente¹⁴¹ en Cataluña:

Nosotros ya hemos pasado a la ofensiva presentando unos estatutos para la creación aquí de una Escuela Dramática Galega. [...] De todas formas, si nos dan el permiso como si no nos lo dan, pasará tiempo.¹⁴²

Pasou moito tempo antes de que conseguisen o seu recoñecemento. A «ofensiva» da que falan era aínda interna, pois os estatutos que mencionan non foron depositados para a súa aprobación governativa até comezos de 1976. Así, consérvase un documento¹⁴³ co significativo título de «Proyecto de organización de réxime interno pra empezar a rexir a partir do 1º de outubro de 1974 deica se constituir oficialmente a Escola Dramática Galega», presentado por Manuel Lourenzo e aceptado polo colectivo en reunión celebrada o 28 de agosto. Nel se establecían unha serie de figuras –xestor, rexedor, tesoureiro– e as súas correspondentes atribucións até a constitución legal da EDG:

Estes cárgos durarán e obrigarán, salvo casos de baixa ou dimisión, nos que serían propostas outras persoas pola xunta de responsables, deica o momento en que a Escola, reconocida oficialmente, elixa a súa xunta directiva.

A ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA non era entendida como unha realidade diferente de TEATRO CIRCO, mais como a forma que a agrupación adoptaría para levar adiante todo o que pretendían facer. A EDG sería, por tanto, o nome co que comezaría o grupo unha nova etapa, sen mediar solución de continuidade algunha. Precisaban da denominación TEATRO CIRCO unicamente para manter a vinculación co Círculo de Artesáns entretanto non conseguían o recoñecemento legal –recoñecemento que implicaría a concesión de entidade xurídica e fiscal á actividade que viñan desenvolvendo desde 1967.

¹⁴⁰ Carta de TEATRO CIRCO a Ricard Salvat de 7-6-1974 [APML]. A problemática situación en que vivía nese momento a escola catalá fixo que Salvat non lles puidese enviar as fotocopias que reclamaban.

¹⁴¹ O intercambio co teatro catalán –unha especie de irmán maior que comparte «referente de oposición»– a través de figuras como Ricard Salvat exemplifica a vontade dos galegos de relacionarse con outros sistemas sen que ese trato se vise mediatizado polo español. O comportamento de TEATRO CIRCO evidencia, ademais, o seu carácter voluntarista: se o noso teatro tiña carencias, tentarían subsanalas.

¹⁴² Carta de TEATRO CIRCO a Ricard Salvat de 20-9-1974 [APML].

¹⁴³ BATFPM.

2.2.3. Solicitude de inscrición da EDG como asociación

O 26 de xaneiro de 1976 reuníanse na Coruña os socios fundadores da Asociación ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA e asinaban a acta fundacional¹⁴⁴, para –tres días máis tarde– solicitar a súa inscrición no Rexistro de Asociacións do Goberno Civil. Nesta ocasión, o paradigma legal escolleito era o de asociación civil¹⁴⁵. Con anterioridade á reunión, redixiran un «Proiecto Fundacional da Escola Dramática Galega»¹⁴⁶ que contiña o equipo fundacional –un total de dezaseis persoas¹⁴⁷–, a Xunta Directiva, a financiamento e os obxectivos da mesma, que cifraban en tres puntos xerais: a formación, a produción espectacular e a investigación á volta do fenómeno teatral.

A.- Promover a formación e profesionalización de xentes para o teatro galego: directores, actores, escenógrafos, diseñadores, técnicos, etc. A cuio fin, a Escola organizará clases, cursiños, conferencias, esposicións, representacións e calisquera outras actividades paralelas e complementarias. Adicará unha atención especial a todo o relacionado coa promoción da creatividade infantil, organizando cursiños e representacións para as escolas, e cursos especiais para os profesionais do Ensino.

B.- Manter un grupo de teatro que recorra a xeografía galega, dando a conocer os espectáculos que na Escola se producirán. No repertorio do grupo terán preferencia os autores galegos, clásicos e contemporáneos, e, en especial os novos autores que vaian xurdindo; si ben non se rexeitarán as obras traducidas e os espectáculos de creación anónima e colectiva. O grupo contará, ademais, con «talleres» especializados, a prol dunha meirande actividade e axilización. Un destes talleres funcionará sómente para teatro infantil.

C.- Crear un Centro de Investigación e Información que estude, por unha banda, o teatro galego popular e culto, e, pola outra, que espalle doadamente os materiais resultantes deses estudos e investigacións. Neste sentido, a Escola será un centro de traballo e de consulta. A tal efecto, manterá un Arquivo que recolla toda información relacionada co teatro galego, e mais unha Biblioteca do teatro galego e do teatro en xeral, con un fondo especial adicado aos autores que, por calisquera circunstancia, fiquen inéditos.

Entre os propósitos do grupo incluíanse cuestións que preocupaban a TEATRO CIRCO desde había tempo e que nas primeiras edicións das mostras de Ribadavia tiveran ocasión de comprobar que eran partilladas por outras agrupacións teatrais. A

¹⁴⁴ APML.

¹⁴⁵ Os Estatutos e a primeira acta foron redixidos polo avogado Rodríguez Pardo.

¹⁴⁶ Documento datado en decembro de 1975 [APML].

¹⁴⁷ Manuel Lourenzo Pérez, Francisco Pillado Mayor, Agustín Vega Fernández, Montserrat Modia Olalla, Amparo Gómez Cores, Xosé Manuel Vázquez Martínez, Carmela Correa-Barceló e Pérez-Escudero, Antonio Suárez Santos, Rosario Barrio Val, Ánxela Rodríguez Lamas, Luísa Merelas Gómez, Felipe Sánchez Arana, Xoan Guisán Seixas, Armando Herrero Mayor, M^a Xosé Mosterio López e Xoan Manuel López Eirís.

atención ao sector máis novo da poboación –evidenciada na primeira Mostra¹⁴⁸– respondía ao duplo desexo de atinxir, por un lado, o máis amplo espectro de espectadores e, por outro, garantir a continuidade da actividade escénica galega mediante a difusión da cultura teatral entre as camadas máis novas. A formación específica dos axentes envolvidos na produción escénica tamén figuraba nos primeiros lugares das reclamacións do colectivo teatral galego¹⁴⁹, conscientes de que dela dependía en grande medida a calidade das producións escénicas e o interese que estas espertasen no pobo, o que é o mesmo que dicir a súa definitiva instalación na sociedade galega. A investigación –teima dos promotores da ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA– incidiría tamén neste sentido, para alén de permitir o coñecemento do pasado e da actividade parateatral por todo o país –factores de lexitimación– ou a consolidación dun saber escénico en Galiza que servise de muro de contención fronte a ameaza asimilacionista do sistema español.

Con data de 15 de setembro de 1976, o Goberno Civil devolveu os estatutos da asociación comunicando as deficiencias nos mesmos sinaladas polo Servizo de Asociacións da Dirección Xeral de Política Interior do Ministerio da Gobernación e marcándolles un prazo de tres meses para que –unha vez corrixidas estas– fosen de novo presentados os estatutos. Así o fixeron, mais foron rexeitados por segunda vez en xaneiro de 1977. A frustración¹⁵⁰ e enfado que provocou nos que impulsaban a asociación fica patente nunha recensión publicada por Lourenzo en *Pipirijaina*:

[...] habría que hablar de un proyecto que tras largos meses de antesala administrativa, ha quedado momentáneamente en el aire: la creación en A Coruña de una Escuela Dramática Galega, que ha visto denegada finalmente su solicitud de constituirse en sociedad según la Ley de Asociaciones. Sus promotores han presentado recurso, y aún siguen preguntándose con qué derecho, en virtud de qué extraña potestad sigue negándose salida a cuanta empresa cultura brota en Galicia por impulso ciudadano. Pero esto merece un estudio aparte y una denuncia aparte. Con todas las de la ley y contra sus verídicos detractores [M. Lourenzo 1977: 23].

¹⁴⁸ «Os espectáculos para nenos na I Mostra amosan unha preocupación por asegurar a continuidade dun teatro balbuciente que atoparía no público infantil unha garantía de perdurabilidade e evolución estética» [López Silva e Vilavedra 2002: 35].

¹⁴⁹ López Silva e Vilavedra [2002: 52] comentan o intento fallido de organizar un curso durante a Mostra de 1975: «Asemade, fixo a súa aparición algo que sería unha constante no futuro de Abrente: a preocupación por fomentar a preparación actoral, polo que en febreiro dese ano os membros da Asociación se puxeron en contacto con Xavier Fàbregas (daquela director da biblioteca do Institut del Teatre de Catalunya) para ver de organizar un cursiño na Semana Santa, proxecto que finalmente non conseguiron levar adiante».

¹⁵⁰ Os promotores da EDG non imaxinaban esta segunda recusación e por iso pedíranlle a Xosé Díaz –nunha carta con data 12-11-1976 [BATFPM]– se lles podería enviar «algún deses traballíños que fixeches para encabezar o rótulo “Escola Dramática Galega”». E explicábanlle: «Úrxenos bastante, xa que pensamos saír axiña ao coñecemento público».

2.2.4. Á lexitimación, polos feitos

Efectivamente, o 26 de xaneiro de 1977 interpuñían recurso de reposición, mais o colectivo enfrontábase a unha verdadeira carreira de obstáculos para alcanzar a rexistrar legalmente a ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA. Con todo, e perante a imposibilidade de dotar a súa práctica escénica de lexitimidade a través da alta legal da súa actividade, decantáronse pola lexitimación mediante o labor realizado día a día: os seus actos xustificarian a súa existencia¹⁵¹. Durante varios anos, a loita polo recoñecemento legal discorreu paralela ao funcionamento efectivo da ESCOLA. Así llo relataban a Xavier Fàbregas¹⁵² nunha carta de marzo de 1977¹⁵³:

Recientemente, nos denegaron el permiso oficial para constituirmos en Escola Dramática Galega, en régimen de Asociación Cultural. Lo habíamos solicitado en febrero del año pasado, y estábamos a punto de hacer la presentación pública cuando llegó la notificación. Ahora estamos a la espera de que el problema se resuelva, pues hemos presentado recurso (la medida fue completamente arbitraria). De hecho, venimos funcionando como Escuela desde hace algunos años, aunque con las irregularidades que imponía la situación legal y económica. A partir del pasado verano, sin embargo, se ha seguido el programa propuesto [...]

Unha vez madurecida a idea da Escola, comezaron a posta en andamento do seu ambicioso proxecto; tras definir o que querían ser, comezaron a selo na práctica antes de seren recoñecidos nos papeis. «Habíamos decidido no salir de Galicia por una buena temporada» comentábanlle a Salvat en maio de 1976, «aquí hay y tenemos mucho trabajo»¹⁵⁴. Non só tiñan que resolver o nó gordiano da baza legal; sen abandonar a realización escénica, estaban decididos a executar os seus planos desde ese mesmo momento, cando menos os que a súa precaria situación permitise.

Aínda sen ser recoñecida, a asociación EDG contaba na práctica cunha Xunta Directiva en funcións¹⁵⁵ saída da reunión fundacional de xaneiro de 1976. Consérvase

¹⁵¹ O primeiro obxectivo era subsistir: «Sin medios, sin ideas a veces, con una organización precaria, los grupos teatrales gallegos fueron labrando, entre la persecución de unos y la indiferencia de otros, su propio campo de acción. Tal vez la primera conquista haya sido la de sobrevivir» [M. Lourenzo 1978a: 27].

¹⁵² Crítico e historiador de teatro e autor, entre outros títulos, de *Història del teatre català* (1978), Xavier Fàbregas i Surroca (Montcada i Reixach, 1931- Palermo, 1985) era na altura director da Biblioteca i Museu do Institut del Teatre de Barcelona.

¹⁵³ Carta de TEATRO CIRCO a Xavier Fàbregas, de 15 de marzo de 1977 [BATFPM].

¹⁵⁴ Carta de TEATRO CIRCO a Ricard Salvat, con data 17-5-1976 [APML].

¹⁵⁵ Integrada por Agustín Vega Fernández –como presidente–, Francisco Pillado Mayor –vicepresidente–, Ánxela Rodríguez Lamas –secretaria–, Montserrat Modia Olalla –tesoureira– e Xosé Manuel Vázquez Martínez, Antonio Suárez Santos, Carmela Correa-Barceló e Pérez-Escudero, Xoán Manuel López Eirís e Amparo Heminia Gómez Cores –vocais–, a Xunta Directiva non tiña validez legal algunha, mais a efectos internos funcionaba provisoriamente como máximo organismo consultivo e executivo.

unha proposta¹⁵⁶ dirixida á mesma en que se facía unha análise pormenorizada da situación que vivía o colectivo:

No momento actual, a E.D.G. aínda non conta co recoñecemento legal por parte da Administración, o que non é obstáculo para que empece a funcionar como tal asociación cultural independente e autónoma. De feito, ten conquirido xa un número de socios, solicitado un apartado de correos e programado un plan de actividades, que é o seguinte:

Internas.- Curso de dramaturxia, impartido por Ignasi Sardá, e outro de Preparación do Actor, que impartirá Agustín Vega.

Externas.- Segundo o plan elaborado por unha comisión nomeada para tal efecto polo Asambleia (que ate o de hoxe foi a única xestora), ciclo de conferencias e representacións, ademais de colaboración con O Facho nun Ciclo de Teatro Galego. [...]

Para acadar unha dinamización efectiva, unha posta en marcha da Escola (o que coidamos que apoiará eficazmente o seu recoñecemento oficial e legalización conseguinte), compre que bote a andar a xunta directiva, tomando as medidas que señan necesarias para formar un plan executivo coherente, tras do cal, e unha vez aceptado o programa proposto, xestione un acto de presentación pública na forma que considere máis axeitada, e mais unha (urxente) xuntanza cos socios recentes, para lles informar dos plans e programa da escola.

Os promotores da EDG estaban dispostos a lexitimar a súa iniciativa desde os actos. Así, levaron adiante o «programa proposto» que mencionaban na carta a Fàbregas e que se iniciou co primeiro «Curso de Teatro» organizado pola ESCOLA –continuador dos que TEATRO CIRCO realizara¹⁵⁷–; integrado por tres obradoiros¹⁵⁸, celebrouse de outubro de 1976 a febreiro do ano seguinte. Porén, estes cursos tiñan aínda un carácter «privado»¹⁵⁹, pois a inauguración oficial dos actos públicos da EDG

¹⁵⁶ Documento co cabezal «Proposta á primeira Xunta Directiva da Escola Dramática Galega», sen sinatura nin data [APML]. A mención a Ignasi Sardá –presentado por Ricard Salvat en maio de 1976, segundo a correspondencia entre o catalán e o colectivo coruñés– lévanos a considerar que é posterior a esa data.

¹⁵⁷ O último curso organizado por TEATRO CIRCO celebrábase entre os meses de maio e xuño. Naquela ocasión, o curso estivera integrado polas seguintes materias: «Sensibilización corporal», impartido por Agustín Vega e Amparo Gómez; «Preparación do actor», a cargo de José Estruch; «Literatura Dramática Galega», por Manuel Lourenzo, e «As festas parateatrais galegas», realizado polo equipo de investigación. Nunha misiva de 17 de maio dirixida a Ricard Salvat [APML] comentábanlle que aquel curso debería ter inaugurado a ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA, mais os papeis non saíran aínda do Goberno Civil.

¹⁵⁸ «Dramaturxia», a cargo de Ignasi Sardá; «Preparación do actor», por Agustín Vega, e «Xesto Galego», por Manuel Lourenzo (sorpriñente epígrafe que demostra, máis unha vez, a preocupación por alcanzar a configurar un sistema teatral especificamente galego). Paralelamente, prepararon un importante número de conferencias, preparadas cada unha delas por algún dos integrantes de TEATRO CIRCO, que atinxían os máis diversos temas sobre a Historia do Teatro e da Arte, no xeral, así como outros aspectos relacionados coa actividade escénica. Esta fórmula de traballo –unha especie de «autodidactismo colectivo», condicionado en boa medida polas circunstancias en que se desenvolvía o feito teatral en Galiza– xa fora utilizada anteriormente pola agrupación en varias ocasións –como cando prepararan deste xeito un completo estudo da Idade Media con motivo dos ensaios en 1972 de *Erros e ferros de Pedro Madruga*, de Manuel Lourenzo, finalmente prohibido pola censura– e volverá a ser empregada para organizar Seminarios –en abril de 1978 celebrouse un titulado «Teatro antigo oriental».

¹⁵⁹ Que a participación non estivese aberta ao público en xeral non impedía que convidasen a asistir aos mesmos a coñecidos que mostraban interese ou integrantes doutras agrupacións: «Si algún de vós pode e quere asistir, aquí estamos», dicíanlle na mesma carta a Roberto Vidal, de ANTROIDO.

estaba prevista para xaneiro de 1977 e confiaban en que a protagonizase Roberto Vidal Bolaño, como lle explicaban nunha misiva de 14 de novembro de 1976¹⁶⁰:

Decidimos –aínda sin o permiso oficial na man– encetar as actividades da Escola Dramática Galega a partir de Xaneiro do ano que ven. A programación, que xa está feita e aínda non confirmada, constaría, para o 1º trimestre, de tres conferencias, dúas táboas redondas e tres representacións. Xa que logo, queremos pedirche:

1º.- Que nos digas si podías vir dar unha conferencia encol do tema «A situación actual do teatro galego» [...]; e 2º, qué día podería vir o grupo Antroido [...]

O rogo derradeiro: que inaugurases ti os actos públicos da Escola, coa túa conferencia (ou seña, que mirases a posibilidade de ésta ser en xaneiro).¹⁶¹

2.2.4.1. A sede social

O Curso de Teatro inauguraba, ademais, a sede da ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA no baixo dos números 16-18 da coruñesa rúa de Santa Teresa. Con efecto, unha outra acción levada a cabo neste tempo de recusacións legais foi a adquisición dun local. A comezos da década, os integrantes de TEATRO CIRCO dubidaran entre un modelo de agrupación con sede social –que permitise non só ensaiar, mais realizar tamén outro tipo de actividades– e un totalmente itinerante, como se recolle nun escrito¹⁶² de 12 de novembro de 1972:

Viendo difícil la profesionalización del trabajo, se vaciló entre el nomadismo –tan de moda en tiempo de «Los Goliardos»– y la «institucionalización» tipo Adriá Gual; ésta más actuante, parecía, en un núcleo delimitado, cautivo de su mismidad, cuya labor tendría que ser «de fondo» antes que vertida a manifestaciones más o menos superficiales o expuestas a la dispersión y a unas leyes de mercado cultural ajenas a lo que realmente pretendíamos [...]

Inicialmente, TEATRO CIRCO dispuxera de espazos cedidos polo Círculo de Artesáns, sempre que a celebración doutros eventos non ocupara todas as súas instalacións. Mais as queixas sucedéranse dentro da institución, pois con frecuencia os ensaios e exercicios dos actores incomodaban aos que xogaban ao xadrez nunha dependencia contigua ou conturbaban o silencio da sala de lectura. Perante estas dificultades, o colectivo vírase forzado a procurar outros espazos onde desenvolver o seu labor. A propia almacenaxe do material tiña que facerse nos domicilios particulares ou en locais comerciais de coñecidos e as comunicacións de TEATRO CIRCO tampouco estaban centralizadas nun enderezo concreto: a correspondencia e as chamadas telefónicas eran recibidas nas súas propias casas ou nos lugares de traballo. Este carácter provisorio chocaba coa intención de dar continuidade e

¹⁶⁰ BATFPM.

¹⁶¹ Finalmente, tería lugar o 18 de febreiro na Casa da Cultura da Coruña.

¹⁶² BATFPM.

estabilidade á súa produción e impedía calquera intento de institucionalización da súa actividade.

Por todo isto, optaron por facerse cun local social, de maneira que os pasos conducentes á súa adquisición se deron ao mesmo tempo que a tramitación do seu rexistro como ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA. Unha vez decididos pola lexitimación desde os propios feitos e a súa presenza efectiva no mundo cultural galego da cidade, a concreción física da EDG a través dunha sede social onde centralizar os seus actos –para alén da actividade do colectivo nos palcos– faría moito máis notoria esa presenza.

En 1975, Manuel Lourenzo considerara xa unha urxencia a adquisición dun local e nun plan de traballo que presentou aos compoñentes de TEATRO CIRCO en novembro desde ano facía a seguinte consideración¹⁶³:

[...] creo que hai que renovarse e recomenzar con novas ilusións un par de empresas que nos comprometan máis a todos e das cales haberemos de tirar consecuencias aínda máis satisfactorias que as que temos acadado ate o de agora. Refírome a adquisición de local, por unha banda, e pola outra, a un novo estilo de traballo.

En canto ao local, creo que sería urxente discutir de novo –si o vedes necesario– a conveniencia ou inconveniencia de mercalo prontamente. En todo caso, propoño que Agustín –que é persoa enterada na cuestión– informe brevemente dos pros e os contras, e pasemos no intre a votación si se realiza de inmediato este proxecto ou non. En caso afirmativo, nomearíamos hoxe mesmo unha comisión que se reuniría próximamente para comenar as xestións cos donos do local, Caixa de Aforros –crédito hipotecario– e membros do T. Circo que ofreceron aportar un crédito persoal.

A falta de recoñecemento legal da ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA imposibilitaba calquera operación mercantil ou contractual por parte do grupo e moito menos a solicitude dun crédito hipotecario, de xeito que non tiñan outra saída que pedilo a título persoal.

Nun informe¹⁶⁴ redixido en xaneiro de 1976 –con motivo da reunión fundacional da asociación posteriormente recusada polo Ministerio de Gobernación– informábase da negociación cunha inmobiliaria para a compra dun baixo na Cidade Vella coruñesa e da imposibilidade de facer fronte ás condicións da hipoteca; no mesmo, detallábase o «sistema previsto» para a obtención dos fondos suficientes:

Unha vez teñamos os estatutos aprobados, pór en marcha un sistema de petición de subvencións a todos os organismos posibles, acadar socios protectores e numerarios e realizar cursiños en nome da Escola Dramática, así como proseguir as representacións.

Destes organismos tanteamos de momento á Fundación Barrié, cuio informe foi negativo en redondo [...]; ao Colexio de Arquitectos de Galicia,

¹⁶³ Documento datado o 26 de novembro de 1975 e co cabezal «Teatro Circo. Plan de traballo para o próximo espectáculo. Proposta que hoxe ha ser sometida a discusión» [BATFPM].

¹⁶⁴ APMML.

co que imos estudar a posibilidade dunha subvención anual, presumiblemente de 50.000 pts. Co permiso na man, acudiremos á Diputación, Axuntamento, Caixa de Aforros, Bancos, etc., na maior brevedade posible.

Entramentas –e contando con que aínda temos as mans atadas–, levamos a cabo unha recollida de cartos entre xente simpatizante, á que lle presentamos un pequeno informe do que queremos facer, e mais puxemos a circular unhas rifas, así como a xuntar xentes de confianza para futuros socios.

Como os acontecementos se empeñaron en mantelos coas «mans atadas» –non podían solicitar un empréstimo entretanto non existisen legalmente–, aproveitaron o ofrecemento de algúns socios para tramitar a compra dun baixo a título particular. Unha vez constituída a ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA, a entidade procedería a adquirirllo a estes socios. Desta maneira, o 6 de Marzo de 1976 outorgábase a Monserrat Modia Olalla e Agustín Vega Fernández a escritura do baixo que serviría de sede á EDG¹⁶⁵. Desde ese momento a Escola tería enderezo¹⁶⁶: Rúa Santa Teresa nº 16-18, baixo – A Coruña.

2.2.5. Intento de rexistro como sociedade cooperativa

Voltando á tramitación legal, o recurso de reposición que interpuxeran diante da Dirección Xeral de Política Interior en febreiro de 1977 non progresou e esta nova contrariedade obrigounos a mudar o paradigma ao que se acoller legalmente, abandonando a idea dunha asociación. Francisco Pillado lembraba este xiro a finais de 1979:

Tras algunhas denegacións e recursos, o grupo promotor decide inscribir a E.D.G. como Sociedade Cooperativa adicada ao estudo e exercicio do teatro galego [Pillado 1980: 158].

A fórmula de «cooperativa», un termo con ecos comunistas que gozaba na altura de grande predicamento, encaixaba perfectamente no feitío e ideario das agrupacións (re)fundacionais –as tradicionalmente englobadas so o concepto «teatro independente», entre as que se inclúe TEATRO CIRCO. Con todo, non é menos certo que foi proposta polo avogado como estratexia para alcanzar unha saída á situación estancada en que se encontraban despois da tentativa frustrada de se constituíren como asociación. Levaban varios anos desenvolvendo un traballo socializado, que non dependía de se chamaren «asociación», «cooperativa» ou calquera outra cousa; aínda así, este tipo de réxime respondía á proxección que o colectivo facía de si propio.

¹⁶⁵ A Xunta Xeral Extraordinaria da Sociedade Cooperativa ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA reunida o 15 de xullo de 1979 acordou a adquisición do baixo a Montserrat Modia e Agustín Vega.

¹⁶⁶ «A E.D.G. [...] houbo de adquirir baixo hipoteca o seu local social e dotalo de medios para o desenvolvemento normal do seu traballo» [*Memorias EDG* 1979]. Desde este momento, unha das cargas máis importantes da ESCOLA será facer fronte á liquidación das cuotas do empréstimo hipotecario.

Unha vez aceptada polo grupo esta nova formulación, iniciouse o proceso de redacción duns novos estatutos, esta vez da «Sociedade Cooperativa Escola Dramática Galega», para solicitar o seu rexistro os primeiros días de 1978.

De todas maneiras, a actividade dos promotores da sociedade non se detivo e TEATRO CIRCO –despois de tantos intentos, aínda continuaban sendo TEATRO CIRCO– proseguíu a súa actividade durante o ano 1977, agora xa no local propio. Neste tempo de desesperante *impasse*, a agrupación aínda recibiría unha tremenda mazada: a morte en dramáticas circunstancias de Felipe Sánchez Arana, un dos seus integrantes máis novos¹⁶⁷.

No tocante á produción escénica, tras un espectáculo en que se trazaba a modo de epítome a traxectoria do grupo desde as súas orixes –con fragmentos de obras realizadas anteriormente–, interpretábel como a conclusión dunha etapa para dar paso a un novo período¹⁶⁸, encenaron *Os vellos non deben de namorarse*¹⁶⁹, creación que recibiu o Premio ao Mellor Espectáculo Galego da Aula de Teatro da Universidade de Compostela e coa que asistiron ao Festival de Teatro de Sitges.

Unha outra iniciativa desenvolvida foi a presentación de trece integrantes¹⁷⁰ de TEATRO CIRCO a uns exames extraordinarios que o Institut del Teatre de Barcelona convocou especialmente para eles en xuño de 1977. Dentro da procura de lexitimación para a súa actividade, o grupo levaba anos traballando para a obtención de carnés profesionais¹⁷¹ –ou algún título equivalente– e en marzo de 1977 escribían a Xavier Fàbregas preguntándolle pola posibilidade de seguir por libre os cursos do Institut, diante da imposibilidade de obter en Galiza unha titulación similar¹⁷². A resposta desde Cataluña fora afirmativa e a institución barcelonesa facilitoulles enormemente as

¹⁶⁷ O falecemento –cando contaba dezasete anos– produciuse na Toxa durante a rodaxe do vídeo *Quelques fleurs de sainteté*, realizado por Jean-Pierre Jeanneson para o Canal 1 da Televisión Francesa, cuxa dirección actoral –así como un estudo etnolóxico– estaba encomendada a Manuel Lourenzo.

¹⁶⁸ A montaxe, que recibiu o nome de *Teatro Circo*, foi concibida para ser levada á Mostra de Ribadavia de 1977. Resulta tremendamente significativo que realizasen unha posta en escena deste teor nunha altura en que consideraban que, finalmente e tras un percorrido tan accidentado, alcanzaban a súa meta de constituír legalmente a ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA.

¹⁶⁹ En marzo de 1977 comentábanlle a Xavier Fàbregas que *Os vellos non deben de namorarse* sería «el primer espectáculo de la Escola» [BATFPM]. Infelizmente para os seus propósitos, esta aínda non sería a encenación inaugural da EDG.

¹⁷⁰ Obtiveron a titulación do Institut del Teatre de Barcelona: Agustín Vega, Carmela Correa-Barceló, Manuel Lourenzo, Ánxela Rodríguez Lamas, Charo Barrio, Amparo Gómez Cores, María Xosé Mosteiro, Luísa Merelas, Tuto Vázquez, Xan López Eirís, Antón Lamapereira, Anxos López Oliver e Helena Rilo López.

¹⁷¹ Nun documento de 1973 [APML] xa se recollía, de maneira moi optimista, que «en breve, todos los actores del cuadro dramático se presentarán a exámenes en el Instituto del Teatro de Barcelona para obtener el carnet profesional de actores. Los gastos correrán a cargo del grupo en un 50%».

¹⁷² En carta datada o 15 de marzo de 1977, comentábanlle a Xavier Fàbregas: «[...] en Galicia no hay escuelas de teatro, ni nosotros, por un montón de circunstancias, podemos convertirnos, de la noche a la mañana, en estudiantes oficiales (tres años) de ninguna escuela situada fuera de nuestro habitat» [BATFPM].

cousas: o exame extraordinario consistiu na confección –por cada un deles– dun traballo escrito á volta de calquera tema envolvido na práctica escénica ou na historia do teatro e a realización –individual ou colectiva– dunha escena en que participasen de maneira destacada todos os aspirantes¹⁷³. As probas foron superadas satisfactoriamente e a totalidade dos presentados recibiu o diploma do Institut del Teatre barcelonés.

2.2.6. Saída á luz pública

O ano 1978 caracterizouse pola frenética actividade do colectivo encanto agardaban a resolución governativa, resolución que desde xaneiro consideraban que sería inminente e favorábel. Continuaron a recollida de información á volta da escrita dramática e o teatro galegos¹⁷⁴; celebraron no seu local un Seminario de Teatro Antigo Oriental¹⁷⁵, o Primeiro Curso de Preparación do Actor¹⁷⁶ e dúas edicións do Curso Infantil de Expresión¹⁷⁷; prepararon a función para cativos *A benfadada historia de Coitado Bamboliñas*¹⁷⁸ –estreada no local da agrupación o 17 de febreiro–, e viron realizado un dos seus grandes proxectos: a publicación dos *Cadernos da Escola Dramática Galega*¹⁷⁹. A novidade radical foi que toda esta actividade estivo xa realizada so a denominación da EDG.

Após tanto tempo de arrumaren o seu proxecto, a locomotora púxose por fin en andamento, mais aínda –cinco anos despois das primeiras tentativas– sen

¹⁷³ Servíronse de diferentes escenas das últimas montaxes realizadas por TEATRO CIRCO, incluída a d'*Os vellos non deben de namorarse*, que aínda non fora estreada. A totalidade das encenacións foron presentadas en lingua galega, así como os traballos teóricos.

¹⁷⁴ «Hai tempo que no Teatro Circo andamos a elaborar un catálogo de autores teatraís galegos, no que se recolle os títulos das pezas, publicadas ou inéditas, coas datas en que foron escritas, representacións ou lecturas públicas que delas se fixeran, etc.», explicábanlle a Manuel María nunha carta de 2-6-78 en que pedían datos da súa obra [BATFPM]. Misivas como esta foran enviadas aos autores e agrupacións dramáticas dos que tiñan noticia.

¹⁷⁵ O seminario tivo lugar entre o 3 e o 17 de abril e consistiu nunha serie de exposicións á volta de diferentes materias da historia do teatro oriental a cargo de Xoán Manuel López Eirís, Manuel Lourenzo, Luísa Merelas, Amparo Gómez Cores e Charo Barrio. Máis unha vez, os integrantes do colectivo realizaban investigacións sobre temas que interesaban á agrupación para posteriormente realizar sesións informativas en que trasladar ao grupo o coñecemento adquirido.

¹⁷⁶ O ordinal do curso –após tantos outros organizados por TEATRO CIRCO– infórmanos da súa idea de consideralo o primeiro dos celebrados pola EDG, aínda pendente da súa legalización. Foi impartido por Manuel Lourenzo.

¹⁷⁷ O primeiro, impartido por Charo Barrio, Francisco Pillado e Manuel Lourenzo, tivo lugar entre o 4 de febreiro e o 30 de xuño na sede da EDG. En novembro deu comezo o Segundo Curso, que incluía –para alén das materias do Primeiro (Expresión Corporal, Expresión Oral e Escenificación)– un Obradoiro de Plástica Teatral a cargo de Xoán González e Manuela Veira.

¹⁷⁸ Espectáculo baseado no texto de Xulio González Lourenzo, premiado no Terceiro Concurso de Teatro Infantil O Facho (1977), que nas primeiras *Memorias de Actividades* da EDG –as publicadas en 1979 recollendo a actividade do ano anterior– é considerado a primeira montaxe da ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA.

¹⁷⁹ Até o número 50, inclusive, foron denominados *Cuadernos da Escola Dramática Galega*.

recoñecemento oficial. Decidiron publicitar as súas actividades, xa como EDG, e presentar en sociedade a ESCOLA¹⁸⁰. Así, desde maio dese ano a prensa diaria acolleu regularmente nas súas páxinas anuncios e crónicas da actividade da ESCOLA DRAMÁTICA. *La Voz de Galicia*, por exemplo, daba conta deste aparecemento con titulares tan significativos como «Primeira actuación de la “Escuela Dramática Galega”» [18-5-78] ou «“Escuela dramática galega” inicia sus actividades en agosto» [23-7-78], e nos xornais fixéronse frecuentes as recensións dos cursos e experiencias que a entidade celebraba no seu local. A ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA era xa unha realidade a todos os niveis, agás o legal. «Organizada como sociedad cooperativa cuenta con más de cien simpatizantes que apoyan este momento inicial de su creación», anunciábase en *La Voz de Galicia* [18-5-1978] e nunha misiva informativa interna¹⁸¹ comunicábase aos socios que xa podían «facé-lo ingreso correspondente á cuota anual (1.500 pts.), na conta corrente nº 370/9 da Urbana 2ª, da Caixa de Aforros da Cruña, a nome da Escola Dramática Galega».

No verán de 1978, aínda sen novas do Ministerio de Traballo, a presenza da EDG continuou sendo notoria: así, proseguíu as representacións do espectáculo infantil, participou activamente na Plataforma Galega da Cultura¹⁸² e convocou para o mes de agosto unha «Experiencia de Práctica Teatral» dirixida por César Anxo Lombera¹⁸³. Sorprende, no entanto, que non concorrese á Mostra de Ribadavia dese ano. Loxicamente, a ausencia dun colectivo tan representativo non pasou desapercibida:

Problemas internos, que non foron o suficiente explicitados nin polo grupo, nin por «Abrente», impediron que iste ano estivera en Ribadavia o «Teatro Circo», cuio traballo durante os últimos anos servíu de vangarda pra tódolos demáis [Álvarez Pousa 1978].

Nalgún momento debeu considerarse a posibilidade de que asistisen co seu último espectáculo¹⁸⁴, *Os vellos non deben de namorarse*, mais o certo é que o colectivo non estivo presente na convocatoria de 1978. Máis que nos «problemas internos» dos que fala Álvarez Pousa –o espectáculo fora estreado e estaba en

¹⁸⁰ Até finais de 1977, o cabezal «Escuela Dramática Galega» só fora empregado internamente ou como un proxecto aínda por materializar.

¹⁸¹ BATFPM.

¹⁸² Plataforma que aglutinaba os interesados na celebración dun Congreso da Cultura Galega.

¹⁸³ Músico, actor, escultor, manipulador de bonecos e escenógrafo. A prensa diaria facilitaba detalles do curso: «[...] consistente en sesiones diarias de trabajo libre, finalizará el 31 de agosto y podrán participar en el mismo todos los interesados, inscribiéndose en la sede de la escuela –Santa Teresa, 18-bajo–, de seite a ocho de la tarde» [LVG 23-7-1978].

¹⁸⁴ Aínda que sinalan «a ausencia significativa» [2002: 70] de TEATRO CIRCO na edición de 1978, López Silva e Vilavedra inclúen no seu Apéndice II (O teatro representado en Ribadavia) a representación na Mostra dese ano de *A benfadada historia do Coitado Bamboliños*, de Xulio González, por parte da EDG-TEATRO CIRCO [2002: 302]. Esta confusión das autoras pode responder á existencia de documentos en que se anuncia a participación da agrupación, participación que finalmente non se produciu.

distribución—, a verdadeira explicación desta ausencia deberíamola procurar nas relacións de TEATRO CIRCO con Abrente e os participantes habituais no certame. As intensísimas discusións dos debates de Ribadavia, de forte contido político moitas delas, afectaron nalgún caso ao relacionamento entre compañías¹⁸⁵; por outro lado, as crecentes demandas de TEATRO CIRCO dunha consideración profesional por parte dos organizadores¹⁸⁶ non sempre foron ben entendidas.

2.2.6.1. O nome: unha escola lexitimadora

En 1978, pois, a EDG deuse a coñecer publicamente, entretanto agardaban o recoñecemento definitivo dos seus estatutos. A ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA comezou xa a ser visíbel e os actos que celebraron durante ese ano tiveron carácter fundacional.

O nome elixido para a Sociedade¹⁸⁷ envolvía igualmente unha vontade lexitimadora. Para alén de servir de homenaxe ao realizado polo cadro de declamación da Irmandade da Fala da Coruña¹⁸⁸ —do que tomaban a denominación—, a escola implicaba para o colectivo un importante factor de lexitimación no pasado: unha agrupación como a EDG podía aspirar a desenvolver todas as iniciativas que abrigaban porque xa existira unha outra que o fixera. Evidentemente, este razoamento lexitimador tiña as súas limitacións, posto que os grupos dramáticos de comezos de século non acolleran actividades que o novo colectivo promovería —publicacións, diferentes cursos de formación, convocatoria de premios etc.—, mais a idealización do pasado xogaba, neste sentido, a favor da nova EDG. Con todo, o sistema teatral galego que agora se (re)fundaba si que se vía fortalecido por estas experiencias

¹⁸⁵ Nun momento tan decisivo de construción nacional, a dimensión política estaba moi presente, condicionando en grande medida todo o incipiente sistema teatral, aínda non normalizado. Por iso, a participación dunha compañía en determinados actos co seu espectáculo interpretábase en clave política por parte dos outros colectivos teatrais e non sempre era comprendido. Lembremos, neste sentido, que TEATRO CIRCO desenvolvía unha intensísima actividade por toda Galiza, convidada por entidades de moi diferente teor, de maneira que podía facilmente provocar susceptibilidades. «A simplificación era a arma preferida do dogmatismo. Correntes e opinións políticas teñen suplantado arreo os argumentos ideolóxicos e estéticos. A atmósfera, por decilo dunha maneira gráfica, estaba viciada» [Lourenzo e Pillado 1978: 153].

¹⁸⁶ Xa na segunda edición da Mostra (1974) TEATRO CIRCO iniciara esta reivindicación reclamando dietas, gastos de transporte e unha cantidade simbólica polo traballo do grupo. Abrente aceptou esta petición e fíxoa extensiva ao resto de colectivos participantes. Infelizmente, tanto os requirimentos pecuniarios de TEATRO CIRCO en 1978 como a contestación de Abrente non puideron ser documentadas.

¹⁸⁷ Vimos xa como, despois dunha indefinición inicial (escola dramática, centro dramático...), a denominación ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA fora asumida a comezos da década de setenta.

¹⁸⁸ «No referente á *Escola Dramática Galega* —denominación que é unha homenaxe a aquela que creara na Coruña a Irmandade da Fala [...]» [Lourenzo e Pillado 1979: 142]. Na altura, os integrantes da EDG descoñecían a experiencia protagonizada por Eduardo Sánchez Miño, quen, após promover na Coruña a ESCOLA REXIONAL DE DECLAMACIÓN (1903), fundara en Ferrol a ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA —nada e frustrada en 1908—, agrupación que quixo reorganizar en 1913.

pasadas; e lexitimando o sistema, lexitimábase os seus axentes –entre os que se encontraba a EDG.

A través do nome, o colectivo procedente de TEATRO CIRCO ligábase co pasado dando ao campo teatral de Galiza unha dimensión temporal que reforzaba o seu «dereito a ser». Nas tres palabras da súa nova designación figuraba unha referencia directa ao sistema (GALEGA), así como o seu desexo de ultrapasar os límites dunha agrupación teatral atendendo, de maneira especial, á formación dos profesionais do medio (ESCOLA). Mais o sistema adquiría profundidade no tempo por medio deles propios e este feito destacábaos, nalgunha medida, por riba dos outros grupos, beneficiándoos dun capital simbólico moi valioso nestes momentos (re)fundacionais.

Os integrantes da ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA eran conscientes das diferenzas que os separaban do acontecido nas primeiras décadas do século, mais tamén advertían algúns paralelismos que desexaban pór en destaque:

Esta é a segunda vez que aparece en Galicia unha E.D.G. [...] Abonda con botar unha ollada á actividade teatral galega daqueles anos para comprender o moito que siñificou aquel esforzo, que viña a ofrecer unha alternativa escénica á nosa nacente literatura dramática. [...]

Na actualidade, anque os problemas presentan matices ben diferentes, a situación de fondo non ten variado moito, con respecto daquela E.D.G. dos anos vinte. Galicia sigue sendo dependente de intereses alleos á súa propia evolución, e o teatro galego, unha parcela importantísima da súa cultura, non se libra da lei xeral de dependencia, por máis que teña conquistado algunha que outra posición [Pillado 1980: 157-158].

Para alén da homenaxe, coa reutilización do nome pretendíase facer unha posta en valor dun pasado frustrado pola ditadura de Primo e silenciado pola franquista; o seu propósito non foi nunca realizar unha aproximación «de museo» ou «arqueolóxica», como evidenciaban na primeira das memorias de actividades editadas pola ESCOLA¹⁸⁹:

O ano 1919, a Irmandade da Fala da Coruña creaba o Conservatorio Nacional de Arte Galega, que pasou a chamarse, a partires de 1922, ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA. A obra perdurou deica o 1926, quedando na memoria dos galegos como un exemplo e adicación e de continuidade no traballo; feitos que acadan hoxe, tras once anos de «teatro independente» levados polo Teatro Circo con máis entusiasmo que posibilidades, o sentido preciso dunha recuperación que lonxe de ser arqueolóxica, pretende camiñar cara unha progresiva mellora nas estruturas teatrais galegas.

¹⁸⁹ Desde 1978 a EDG publicou un resumo anual do realizado pola cooperativa; coñecido como a *Memoria* do ano, este sumario era distribuído entre os socios e simpatizantes e enviábase aos xornais e revistas, así como a moitas entidades culturais ou susceptibles de seren patrocinadoras da ESCOLA. A realización dunha memoria anual fora establecida en tempos de TEATRO CIRCO, para informar ao presidente do Círculo de Artesáns do realizado polo grupo; posteriormente, o colectivo cofeceu a *Memoria* do curso editada anualmente polo Institut del Teatre de Barcelona, que lle puido servir de referente lonxincuo.

Sentían que o teatro galego tiña un importante deber de restitución dese pasado amputado da memoria colectiva:

Hoxe, ao formar unha cooperativa teatral co mesmo nome, os fundadores, que o foran tamén do Teatro Circo –grupo que se autodisolveu para formar a Escola–, entenderon que había unha deuda con aquela vella xeneración que tanto fixera pola creación dun teatro galego do noso tempo.¹⁹⁰

A idea que tiñan da experiencia irmandiña procedía fundamentalmente da información proporcionada por Leandro Carré Alvarellos, co que contactaran –como xa se sinalou– a finais da década de sesenta. A restitución do pasado implicaba a reivindicación dos seus protagonistas.

Escola Dramática Galega foi o nome que tomou, en 1922, o Conservatorio Nacional de Arte Galego creado pola Irmandade da Fala da Coruña en 1919. Aquela vella Escola, a segunda en Galicia despois da Escola Rexional de Declamación (1903-1904), tamén coruñesa, foi unha institución que, ao longo de sete anos, promoveu a difusión do teatro galego con miras ao espallamento e dignificación do idioma.

Centos de representacións de autores galegos e portugueses, promoción autoral que foi a máis intensa que se coñecera en Galicia, espello de novas agrupacións teatrais que ano tras ano ían aparecendo... Eis o labor da E.D.G. que dirixira, na segunda xeira, D. Leandro Carré.¹⁹¹

Porén, o coñecemento facilitado por Leandro Carré resultou parcial e inexacto, segundo teñen demostrado as investigacións de Laura Tato¹⁹². Todo conduce a considerar que nin o Conservatorio perviviu alén de 1919 nin a Escola Dramática Galega mantivo a súa actividade até 1926, como sinalara Carré en *Literatura Gallega. Teatro*¹⁹³ e reproducían Lourenzo e Pillado en 1979:

Creado en 1919 pola Irmandade da Fala da Coruña, tivo dúas etapas, con cambeo na denominación e máis na dirección. Chamouse *Conservatorio* entre 1919 e 1922, sendo dirixido entón polo actor *Fernando Osorio Docampo* [...]

Entre o ano 1922 e o 26, o Conservatorio pasa a chamarse Escola Dramática Galega, época que é «a máis intensa en realizacións de teatro galego, pois chegaron a se facer cen representacións por ano das mellores obras rexionais e algunhas portuguesas [...]» [Lourenzo e Pillado 1979: 70].

Independentemente destas inexactitudes, a elección do nome proveunos dunha arma máis fronte a eventuais propósitos deslexitimadores e coaduvou a os situar nos lugares centrais do sistema que se estaba a configurar nesa altura.

¹⁹⁰ *Pipirijaina* nº 11 (1979), p. 38.

¹⁹¹ *Ibidem*.

¹⁹² «Outra constante entre os estudiosos da materia é repetiren que o Conservatorio Nacional se mantivo como tal ata 1922, data en que pasou a se denominar “Escola Dramática Galega”, e concordan tamén en que esta última permaneceu en activo ata 1926. A pesar desta unanimidade, a documentación parece demostrar que o Conservatorio Nacional tivo unha vida tan efémera que non sobreviviu ao primeiro ano da súa fundación, e que a “Escola Dramática Galega” non mantivo as súas actividades ata 1926, senón que desapareceu en 1923, coa implantación da Ditadura de Primo de Rivera» [Tato 1997: 47].

¹⁹³ Publicado no Porto como separata da revista *Céltica* [s/d].

2.2.6.2. Os Cadernos da Escola Dramática Galega

Entre as actividades que supuxeron a presentación en sociedade da ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA destacou unha radical novidade dentro do sistema teatral galego: a publicación dos números inaugurais da colección dos *Cadernos da Escola Dramática Galega*. Por vez primeira, Galiza contaría cunha publicación periódica dedicada única e exclusivamente ao teatro.

Efectivamente, en maio de 1978 vían a luz os dous primeiros números da serie: un ensaio sobre o teatro infantil galego, de Manuel Lourenzo, e a tradución realizada por Francisco Pillado de *O paseo de Buster Keaton* e *A doncela, o mariñeiro e mais o estudante*, de García Lorca. En novembro acrecentaríase un terceiro caderno: *Teatro de todo o ano*, de Xoán Babarro.

A idea desta publicación agromara a partir das investigacións que realizara TEATRO CIRCO á volta da dramaturxia e o feito dramático galego –incluída a parateatralidade. Lourenzo e Pillado, verdadeiros artífices dos *Cadernos*, tomaran consciencia da importancia da recuperación do pasado esquecido e da posta en circulación dun conxunto de textos de difícilísimo acceso¹⁹⁴. Para alén destas obras descoñecidas para o groso das agrupacións dramáticas da altura, existían igualmente outros títulos máis recentes que non saían a luz, como os premiados nos certames do Facho e Ribadavia.

Respecto do vello problema de falta de textos teatrais galegos, os da Escola Dramática Galega manifestan: «Textos hai moitos, pero non son coñecidos, ao non haber publicacións teatrais. Os concursos de Ribadavia e O Facho levan varios anos funcionando e contan cun fondo dunhas duascenas obras, pero non se editan e desconócese».¹⁹⁵

A falta de plataformas editoriais para a literatura dramática galega e o desinterese xeneralizado das entidades culturais por promover a publicación de textos teatrais facía que todas esas obras ficasen inéditas, coa consecuente incapacidade de chegar a elas por parte dos grupos¹⁹⁶.

Os promotores da colección advertiran as numerosas eivas do sistema literario galego no atinente ao xénero dramático e procuraron colaborar no fortalecemento do mesmo mediante uns cadernos de formato modesto¹⁹⁷, mais desde os que se podía

¹⁹⁴ Así o sinalaba Lourenzo nunha entrevista de 1975: «[...] gran parte de las obras teatrales gallegas se encuentran olvidadas, no se reeditaron y no hubo especialistas que las estudiasen. Pretendemos dar a conocer esos textos, algunos muy estimables» [LVG 16-11-75].

¹⁹⁵ «Fin de semán teatral ca Escola Dramática Galega» [IG 10-11-78].

¹⁹⁶ «Existen en este momento dos colecciones de teatro –la colección *Pico Sagro* y la recientemente aparecida colección *Ribadavia*– que, aunque a un ritmo lento, van introduciendo el libro teatral en el mercado» [Valdeorras 1978: 33]. A primeira, aparecida en 1975, non superaría os catro títulos.

¹⁹⁷ Boletíns de dezaseis por vinte e dous centímetros, sen capa dura, imprimidos en branco e negro. Os dous primeiros números saíron do prelo con oito páxinas, mais desde o terceiro foron doce as páxinas dos *Cadernos*, agás contadas excepcións en que se superaban ese número até chegar ás dezaseis ou vinte.

facen moito sempre que conseguiren continuidade. Efectivamente, consideraron a recuperación de textos do pasado –na medida en que estiver nas súas mans– e a publicación de inéditos contemporáneos, mais tamén foron conscientes do papel que a tradución¹⁹⁸ podía xogar na incorporación de modelos doutros sistemas. Sorprende, no entanto, que o primeiro texto vertido ao galego –as farsas lorquianas– procedese do sistema «referente de oposición». Na verdade, a escolla de Federico García Lorca debe ser interpretada en termos antifranquistas antes que como sinal de asunción de subalternidade¹⁹⁹; lembremos que a actividade teatral nacida a finais dos sesenta tiña as súas raíces na contestación á ditadura e o consecuente reencontro coa reivindicación nacional.

Porén, o labor que tencionaban realizar desde esta publicación non se limitaba ao sistema literario galego, pois aspiraban a que tivese incidencia no sistema de produción teatral. Comentouse xa como unha das fontes iniciais para lexitimar a existencia dun campo espectacular galego fora o sistema literario –sen dúbida, fortalecendo este, reforzábase igualmente aquel. Por esta razón, desde o primeiro número deuse cabida á investigación que ultrapasaba o elemento textual, abrindo os *Cadernos* ao ensino e a práctica infantil²⁰⁰, á historia da produción espectacular galega de dentro e fóra do país, así como a outros factores que concorren na encenación²⁰¹. Cando a EDG se presenta publicamente e se dá a coñecer tamén a través dos *Cadernos*, os seus integrantes séntense parte dun incipiente e vulnerábel sistema de produción teatral galego, non do literario –agás, como é obvio, a actividade como

Nunca tiveron unha periodicidade fixa, aínda que naceron co propósito de dar á luz varios números anuais.

¹⁹⁸ Segundo Antón Figueroa [1996: 17-18] unha das funcións máis importantes da tradución en sistemas débiles con «urxencia lingüística» é a de pór en circulación a lingua propia. Mais tamén é certo, como sinala Even-Zohar [1996: 60], que «a través das obras estranxeiras, vanse introducindo na literatura orixinal características (tanto teóricas como prácticas) que antes non existían». Parafraseando o modelo de achegamento á tradución de Figueroa, García Vidal [2004: 164] lémbraunos que a elección dos produtos estranxeiros que van ser introducidos no sistema nunca é aleatoria: «A importación de textos e modelos estranxeiros adoita facerse en sistemas fortes en virtude das leis do mercado literario, mentres que en sistemas minorizados a importación faise de maneira máis ou menos organizada ou proxectada, é dicir, consciente, por mor da súa militancia ou pragmatismo. Cando o modelo estranxeiro se importa, incorpórase con el un modo de interpretación e de lectura que xeralmente o volve a etiquetar a esta tendencia, xeral en sistemas fortes, aumenta nos sistemas minorizados».

¹⁹⁹ O sistema ameazador estaba perfectamente identificado e non se recorrería de novo a orixinais en español até o ano 1992, coa excepción de dous textos de Luís Seoane e Rafael Dieste –publicados en 1980 e 1981, respectivamente–, que se traduciron para o galego nun intento de os «recuperar para o sistema» [García Vidal 2004: 149].

²⁰⁰ Todo o relacionado coa actividade dramática infantil e o mundo da educación estivo moi presente nos *Cadernos* desde o seu nacemento. O primeiro número da colección levaba xa o significativo título de *O teatro infantil galego*.

²⁰¹ Tan só a crítica de encenacións ficou fóra dos *Cadernos*; a inmadurez do sistema e a implicación directa nesta publicación dun dos axentes produtores provocarían enfrontamentos que non interesaban. Con todo, a EDG non desatendeu esta faceta e en decembro dese ano organizou unha conferencia de Miguel Pérez Romero so o título «A función do crítico teatral».

escritor dalgún membro a título particular²⁰²; traballaban, pois, polo fortalecemento do campo literario –nomeadamente na dramaturxia–, mais como un elemento da afirmación do campo teatral do que se sentían partícipes²⁰³.

Por outro lado, os seus editores intuiron desde o comezo o papel que os *Cadernos* podían xogar como elemento de cohesión entre os diferentes colectivos teatrais, fortalecendo o sentimento de pertenza a un sistema. Por iso, quixeron implicar a outros estudosos e participantes do movemento teatral galego, de maneira que os traballos editados non fosen unicamente da autoría dos membros da ESCOLA DRAMÁTICA. Así, en maio de 1978, após a publicación dos dous primeiros números, pedíanlle a TEATRO ANTROIDO a súa contribución:

Necesitamos a túa colaboración e do Teatro Antroido para a colección «Cuadernos da Escola Dramática Galega», da que xa coñecedes os dous primeiros números.

Esto é o que vos pedimos:

¿Podería o Grupo Antroido confeccionar un texto encol do espazo escénico en Galicia, baixo calquera aspecto (espacio propiamente dito, infraestrutura de locais, etc.) para publicar nesta colección? A extensión máxima sería duns dez folios. A compensación, a que podemos ofrecer: 30 exemplares gratis e as remesas que queirades cunha rebaixa do 20% sobor do precio establecido para o público.²⁰⁴

Desde este momento, a actividade despregada polo equipo encargado dos *Cadernos* no incitamento tanto da escrita dramática como da investigación do feito teatral non coñeceu pausa algunha até os nosos días, continuando após a súa desaparición.

Con todo, para que a iniciativa atinxise os seus propósitos era preciso conseguir unha correcta distribución da publicación, algo non sempre fácil cos medios dos que dispuñan. Por este motivo, aplicaron toda a súa resolución no intento de que non se malograse o seu proxecto cun deficiente espallamento dos *Cadernos*; así, para alén de realizar unha distribución gratuíta entre os particulares e institucións aos que interesaba que chegase²⁰⁵, vendéronos ás portas dos locais onde a ESCOLA

²⁰² O caso paradigmático represéntao Manuel Lourenzo.

²⁰³ Até nos estudos que se achegan aos *Cadernos* como elemento do sistema literario se ten en conta a vontade dos seus fautores de incidir no sistema de produción teatral: «[...] o proxecto dos responsables da Escola Dramática Galega ía máis alá dunha simple colección de textos e tiña coma horizonte a construción dun camiño cara a unha alternativa teatral para o país galego, superando a situación de precariedade na que se atopaba o teatro en Galicia a finais dos anos 70» [García Vidal 2004: 142].

²⁰⁴ Carta de Francisco Pillado Mayor a Roberto Vidal Bolaño datada o 31-5-1978 [BATFPM].

²⁰⁵ Luis Yusty García, vinculado ao CÍRCULO DE PERLÍO e a quen mandaran os dous primeiros números dos *Cadernos*, comentáballes nunha carta datada o 27 de maio de 1978 en que agradecía o envío: «O que non me parece tan ben destes cadernos é que sexan gratis, pois fai depender a súa financiación do presuposto que haxa (sempre limitado) e polo tanto nonos fai accesíbeis a todos (entendo que deberían chegar a TODOLOS grupos, tódalas AAVV, tódalas Agrupacións e sociedades populares recreativas e culturais, tódalas A.P.A., tódolos Colexios de EXB, tódolos Seminarios de Lingua dos Institutos, Centros de Formación profesional e Colexios varios, de GALIZA; eisi como tódalas persoas que os queiran recibir

DRAMÁTICA GALEGA realizaba funcións e non dubidaron en montar un posto no mercado coruñés de segunda man que tiña lugar os domingos na Praza de María Pita.

A Xunta Reitora provisional da EDG aprobaba en setembro²⁰⁶ unhas liñas directrices para o funcionamento da publicación²⁰⁷ presentadas por Francisco Pillado, quen fora designado responsábel do departamento de Estudos Teatrais:

Tirada: 1.000 exemplares. Deles reservaranse: 10 prós arquivos da Escola, 20 pró autor e 30 en concepto de promoción.

Editáranse un máximo de 6 cuadernos ó ano.

Os costes das publicacións serán por conta da Escola Dramática Galega.

Caso de esgotarse algún exemplar poderá volverse a publicar, pero nunca antes de cumprirse dous anos da súa primeira edición.

Haberá un director dos cadernos que decidirá a prioridade dos traballos.

Haberá tamén un encargado da supervisión lingüística, co fin de lograr unha unificación do idioma empregado nos cuadernos²⁰⁸.

A prioridade das publicacións irá dacordo con iste orden: teoría teatral e literatura (incluíndo traducións), pezas e información.²⁰⁹

Un feito determinante na acollida dos *Cadernos* supúxoo a atención que desde os primeiros números dedicaron ao mundo do teatro na escola. Efectivamente, o primeiro dos títulos da serie reservouse para un estudo histórico do teatro infantil galego, mais os promotores repararon na dificultade que os centros de ensino tiñan para dispor de textos específicos para as encenacións dos máis novos²¹⁰ e quixeron

periodicamente). Penso que debíades facer unha fórmula de suscripción semestral ou anual –se cadra alternativa– cun envío mensual.» Na mesma misiva indicáballes, a modo de referencia, os importes da suscripcións ás Fichas de Lectura «Galo» [BATFPM].

²⁰⁶ O 5 de setembro de 1978, a Xunta Rectora nomeou un titular para cada departamento, resultando elixidos, para alén de Pillado, Rosario Barrio Val (Departamento de Didácticas) e Manuel Lourenzo (Dramáticas). O día 29 do mesmo mes, os tres titulares presentaron informes sobre as posibilidades reais de actuacións, as súas aspiracións e necesidades, posíbeis vías de financiamento e propostas para un efectivo funcionamento dos mesmos. Nesa reunión, aprobouse o documento de Pillado que aquí se reproduce parcialmente. A estruturación da EDG en departamentos será analizada en capítulos posteriores [vid. 3.2.2.1.1.].

²⁰⁷ Máis adiante, a grande aceptación que a serie tivo e as mudanzas que se foron producindo no panorama teatral galego fixeron que algún destes criterios tivesen de ser modificados, nomeadamente o do número de exemplares e a mantenza económica da edición.

²⁰⁸ A preocupación pola lingua estivo presente desde o primeiro número. O desexo dos promotores dos *Cadernos* de recoller rexistros cultos e coidados obrigáboas a definir uns axustados criterios de intervención nos textos que decidían publicar non sempre fáciles de levar adiante. Esta política supuxo un dos máis delicados exercicios aos que se tiveron que enfrontar.

²⁰⁹ Sinalábase igualmente que habería dous tipos de distribución, a directa, que se produciría «a) nas representacións; b) en tódolos actos que se celebren no local da Escola. Haberá, pra elo, unha persona que nos viaxes e representacións se faga cargo da venta», e mediante suscripción, de maneira que «o suscriptor pagará por adiantado unha cuota anual de 200 pesetas» [BATFPM]. A continuación se recollía unha serie de colectivos aos que enviar cartas na procura de socios: grupos de teatro galego, sociedades culturais, centros galegos etc.

²¹⁰ No primeiro número dos *Cadernos*, Manuel Lourenzo comentaba que, perante a dificultade de acceder a textos dramáticos para crianzas, os mestres de escola tiñan «de improvisarse como autores para cada experiencia teatral». Na segunda metade do século XX só se editaron o *Barriga Verde* (1973), de Manuel María, e o seus autos –*Auto do Taberneiro*, *Auto do Mariñeiro* e *Auto da Costureira*, ningún especificamente infantil–, o volume *Monicreques* (1974), de Pura e Dora Vázquez, e os libríños promovidos pola Asociación Cultural O Facho, que convocaba desde 1973 un Concurso de Teatro Infantil. A isto habería que sumar algunha tradución publicada na revista infantil *Vagalume*.

axudar a subsanalo xa no terceiro número, en que Xoán Babarro daba a coñecer breves textos dramáticos á volta dos ciclos e as festividades do ano. Desde entón, publicarían todos os anos algún caderno susceptible de ser empregado na escola.

A ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA estaba a se facer visíbel, mais a súa presentación pública supuña en si propia unha reivindicación do sistema por cuxo fortalecemento e sobrevivencia estaban a loitar denodadamente. Da mesma forma que a EDG tiña un funcionamento efectivo sen dispor de recoñecemento legal, os *Cadernos da Escola Dramática Galega* coñeceron varios números antes de ser rexistrado o seu cabezallo. Como é lóxico, para ser inscrita como editora dos *Cadernos* no Rexistro de Empresas Xornalísticas, a ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA necesitaba existir legalmente.

2.2.7. Sociedade Cooperativa de Consumo para o Ensino «Escola Dramática Galega»

A ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA fora xa presentada publicamente e, no entanto, o ambicionado recoñecemento oficial dos Estatutos da Cooperativa non chegaba. Por fin, o 4 de outubro tiveron noticias da Dirección Xeral de Cooperativas; noticias decepcionantes, máis unha vez. Vistos os estatutos e o expediente de constitución, observábanse deficiencias estatutarias, polo que non se realizaba a aprobación e inscrición da EDG. A nave, pois, aínda non arribaba ao porto desexado.

A máis importante das deficiencias que se sinalaban era a que facía referencia á propia denominación da Sociedade. Os promotores cualificáranla de Cooperativa Industrial de Servizos e dos seus estatutos non se desprendía este carácter²¹¹; por iso, desde a Subdirección Xeral de Réxime Xurídico das Cooperativas se recomendaba que esa fórmula fose substituída pola de Sociedade Cooperativa de Consumo para o Ensino:

[...] el objeto propuesto da naturaleza a una posible Sociedad Cooperativa de Consumo de servicios diversos; si predomina en ella el caracter docente, sería de enseñanza (artículo 50-b del Reglamento de 13 de agosto de 1971).²¹²

Os estatutos foron corrixidos no sentido indicado e depositados de novo para a súa aprobación. Antes de que esta se producise, aínda lles solicitaría o delegado do

²¹¹ «Para que la cooperativa sea industrial, en el caso que contemplamos, los socios deberían ser necesariamente, profesionales que fuesen además autónomos (es decir realizando su actividad empresarial con independencia) ligados sólo en cooperativa para obtener ciertos servicios o trabajadores del teatro, y ello originará en el primer caso una cooperativa Industrial de servicios y en el segundo una cooperativa Industrial de Trabajo asociado». Evidentemente, o teatro galego descoñecía naquela altura a figura do profesional autónomo.

²¹² Oficio de Subdirección Xeral de Réxime Xurídico das Cooperativas de 4-10-1978 [APML].

Ministerio de Cultura en Galiza unha relación das actividades previstas²¹³. Cumpridos todos estes trámites, e após varios anos de xestións, a Dirección Xeral de Cooperativas e Empresas Comunitarias do Ministerio de Traballo aprobaba o 27 de novembro de 1978 a inscrición dos estatutos da Sociedade Cooperativa Escola Dramática Galega no Rexistro Oficial de Cooperativas, co número 24.406, como cooperativa de consumo²¹⁴. Por fin, case un ano despois de saír á luz pública e tras moito tempo de funcionamento efectivo, o 4 de decembro de 1978 asinábase na Coruña a acta fundacional da ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA. A teimosía dos seus membros –inmunes a toda tentación derrotista²¹⁵– estaba a dar froitos.

Nesa mesma Asemblea Xeral designábase a primeira Xunta Reitora, que ficou integrada por Francisco Pillado Mayor, como presidente; Manuel Lourenzo Pérez, secretario; Xosé Manuel Vázquez Martínez, tesoureiro, e Rosario Barrio Val, Xoán Manuel López Eirís e Amparo Herminia Gómez Cores, como vocais²¹⁶.

O Capítulo Primeiro dos estatutos finalmente recoñecidos constaba de catro artigos, en que se sinalaba a denominación, o obxecto, a duración e o enderezo da sociedade:

Artículo 1º.- Con el nombre de Sociedad Cooperativa Escola Dramática Galega, se constituye en La Coruña, una Cooperativa de Consumo para la enseñanza de ámbito nacional, de acuerdo con la legislación vigente en materia cooperativa.

Artículo 2º.- El objeto y fines de esta Sociedad Cooperativa, lo constituye la promoción del estudio y práctica del teatro en general, especialmente el teatro gallego, para lo cual se organizarán y desarrollarán representaciones, actividades didácticas, tales como conferencias, seminarios, cursos, etc. y estudios teóricos y demás actos culturales que tiendan a la consecución de los fines expresados.

Artículo 3º.- La duración de la Cooperativa se establece por tiempo ilimitado.

Artículo 4º.- El domicilio de la Sociedad se fija en C/ Santa Teresa 18 bajo – La Coruña, pudiendo ser trasladado a otro lugar dentro de la población, por acuerdo de la Junta Rectora, dando cuenta a los socios y a los terceros interesados.²¹⁷

A actividade desenvolvida polo colectivo –o *continuum* TEATRO CIRCO-ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA– dotouse, co definitivo rexistro da cooperativa, dunha lexitimidade

²¹³ BATFPM.

²¹⁴ Depositado na BATFPM. Foron quince os socios fundadores: Francisco Pillado Mayor, Manuel M^a Lourenzo Pérez, Xosé Manuel Vázquez Martínez, Rosario Barrio Val, Amparo Herminia Gómez Cores, Xoán Manuel López Eirís, Montserrat Modia Olalla, Ánxela Rodríguez Lamas, Agustín Rosendo Vega Fernández, Elena Carmen Rilo López, Antón Lama-Pereira López, Xoán González Otero, M^a dos Anxos López Oliver, Xan Carlos Guisán Seixas e Manuela Veira Bonilla.

²¹⁵ Para o historiador das mentalidades Carlos Barros o fatalismo derrotista «alimentado [...] polos aparatos do poder» constitúese na «propaganda político-ideolóxica máis constante e extendida das actuaes en Galicia» [Barros 1980: 41].

²¹⁶ Igualmente, foron elixidos membros do Consello de Vixilancia: Montserrat Modia Olalla, Xoán González Otero e Manuela Veira Bonilla.

²¹⁷ No artigo quinto sinalábase que poderían ser socios «las personas naturales y jurídicas que tengan capacidad con arreglo a la legislación civil y de modo preferente los que tengan vocación por recibir e impartir las enseñanzas del teatro gallego».

longamente procurada. Con este recoñecemento legal, rompíase a indefinición en que se mexeran até ese momento e avanzábase en dirección á normalidade do feito dramático galego. Recoñecéndoos como sociedade cooperativa «para o estudo e práctica do teatro no xeral, nomeadamente o galego», recoñecía implicitamente a existencia dunha actividade teatral galega. O sistema espectacular galego gañaba, así, lexitimación.

A fórmula «cooperativa de consumo para o ensino», adoptada despois de tantas mudanzas como unha vía para saír do labirinto de atrancos en que se encontraban, implicaba ademais unha lasa admisión por parte da autoridade dun eventual ensino teatral galego máis ou menos formalizado, así como a ratificación da existencia dun mercado de produtos dramáticos susceptibles de seren consumidos. Non é menor a transcendencia deste recoñecemento, posto que supón a asunción –polo poder sustentador do sistema «competidor»– dos factores institución, mercado, consumidor, repertorio etc. e, por tanto, o propio sistema galego de produción teatral.

2.2.7.1. Autodisolución de TEATRO CIRCO

Que aconteceu con TEATRO CIRCO unha vez constituída legalmente a ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA? Dissolveuse? Coexistiron ambas agrupacións?

Durante 1978, ano en que a EDG se deu a coñecer –antes mesmo da aprobación definitiva dos seus estatutos–, o colectivo empregou ambos nomes para se referir a si propio²¹⁸; aliás, no mes de abril aínda se facían representacións do último espectáculo de TEATRO CIRCO²¹⁹, cando *A benfadada historia do Coitado Bamboliñas* –a primeira produción da ESCOLA– fora xa estreada no mes de febreiro dese ano.

Na verdade, non cabe falar de coexistencia e o seu comportamento pode ser facilmente explicado. O feito de manter en distribución *Os vellos non deben de namorarse* cómpre analízalo dentro do proceso normal de explotación, pois o colectivo acostumou manter en activo –sempre que lle foi posíbel– máis dun espectáculo. Resulta evidente, entón, que con este esquema de traballo coincidisen, no momento da transición, unha encenación de TEATRO CIRCO e outra da ESCOLA DRAMÁTICA.

²¹⁸ Así, entretanto se anunciaba na prensa diaria o comezo das actividades da EDG e saían do prelo os primeiros números dos *Cadernos da Escola Dramática Galega*, as cartas que enviaban aos dramaturgos solicitando información sobre a súa obra ou o comunicado de protesta pola encomenda a unha compañía non galega da coordinación dunha campaña teatral nas provincias de Lugo e Ourense organizadas pola Dirección Xeral de Desenvolvemento Comunitario eran asinadas por TEATRO CIRCO.

²¹⁹ As representacións de *Os vellos non deben de namorarse* tiveron lugar no local da EDG (día 15), no salón da Caixa de Aforros na Coruña (días 20 e 21) e no Colexio Lasalle de Santiago (día 22).

Canto á utilización da denominación TEATRO CIRCO, non resulta sorprendente para as actividades que viñan desenvolvendo desde había tempo²²⁰ ou para as que se precisaba –ou pensaban que se precisaba– algún tipo de legalidade, legalidade da que careceu a EDG até o seu recoñecemento definitivo a finais de ano²²¹.

Por conseguinte, a duplicidade de actividades durante o ano 1978 é tan só aparente. A ESCOLA foi sempre concibida como a continuación de TEATRO CIRCO baixo unha fórmula legal –algo que o colectivo non tivera antes– e non como unha realidade paralela. Os promotores nunca consideraran a posibilidade de que TEATRO CIRCO sobrevivise á constitución da EDG e a totalidade dos seus integrantes pasaron a ser socios da ESCOLA²²². Esta concibiuse, por tanto, como a continuación natural do traballo desenvolvido pola agrupación que a precedera, a prolongación do vector que esta xa apuntara:

A historia da segunda Escola Dramática Galega empeza polo ano 68, cando, dende unha perspectiva ben distinta da actual, un grupo de actores coruñeses plantexan unha actividade formativa independente, allea a todo contexto oficial e contraposta aos esquemas manipulados polo sistema cultural establecido. Dita actividade, que poucas veces trascendera á esfera privada das xentes que formaban o Teatro Circo da Coruña, realizouse con atrancos, na ilegalidade e na penuria económica [Pillado 1980: 157-158].

Esta continuidade supuxo que todo o feito ata 1978 se asumise como parte da historia do novo colectivo, sen cortes nin rupturas: tan só mudara o marco legal –que permitiría encarar agora vellos e novos proxectos con maiores garantías. A infraestrutura escénica –relativamente escasa– e todo o material bibliográfico e documental transvasouse de maneira non traumática á cooperativa. Oficialmente, a ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA acababa de nacer, mais non comezaba desde cero.

A disolución efectiva de TEATRO CIRCO²²³ produciuse no mesmo momento en que se legalizaba a EDG. Só lles restaba aos socios desvincularse do Círculo de Artesáns da Coruña, institución que até entón lles servira fundamentalmente como escudo para non figuraren –en calquera tramitación– como simples particulares. Na

²²⁰ As cartas en que recadaban información dos dramaturgos viñan sendo enviadas desde moito tempo atrás e supuñan, por tanto, o proseguimento dunha actividade previa. Outra correspondencia non oficial mantida na altura era xa asinada pola ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA, mais facelo aquí suporía ter que explicar aos escritores toda a transición que se estaba a producir, cando a intención das misivas era outra.

²²¹ Certamente, TEATRO CIRCO tamén carecía de calquera tipo de recoñecemento oficial, mais servíanse do amparo que lles prestaba o Círculo de Artesáns.

²²² Un caso especial foi o de Luísa Merelas: era unha das máis interesadas en facer parte da Sociedade Cooperativa e en procurar vías de profesionalización para o teatro galego, mais non puido ser legalmente socia por non facer os vinte e un anos –momento en que as mulleres, naquela altura, alcanzaban a maioría da idade– até abril de 1979.

²²³ «Todos os socios fundadores traballaran anteriormente no Teatro Circo, que se autodisolveu para crear unha entidade teatral máis complexa e acorde coas necesidades e posibilidades do tempo actual», dicíase na primeira das *Memorias* editada pola EDG (1978).

práctica, esta separación non supuxo máis formalidades que o feito de lles participar a súa nova situación.

Por fin, e despois de tantos avatares, en decembro de 1978 era unha realidade a todos os niveis aquel proxecto de ESCOLA DRAMÁTICA que comezara a concibirse a comezos da década. En todo ese tempo, entretanto, o contexto social e político tiña mudado radicalmente e o campo galego de produción de espectáculos teatrais que comezaba a configurarse coincidindo coas primeiras convocatorias de Ribadavia evoluíra até deixar de ser unha posibilidade e devir en algo concreto. Embora moi inmaduro e aínda en pleno proceso de definición das súas redes de relacións –verdadeiras pegadas dactilares dun sistema–, o teatro galego de finais de 1978 pouco tiña a ver co dos primeiros anos setenta. É certo que as iniciativas dos promotores da EDG os colocara en lugares máis ou menos centrais do mesmo, mais a cuestión agora é saber se a demora na consecución dun soporte legal para a actividade de TEATRO CIRCO –despois ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA– e o freo que esta supuxo na hora de levar adiante iniciativas, non fixo que, unha vez alcanzado o obxectivo, o modelo de EDG xa non respondese totalmente ao que o momento concreto e os intereses dos seus socios demandaba. Aliás, a normativa de cooperativas esixía un número mínimo de socios –quince– e isto obrigounos a contar con persoas de moi diferente implicación e expectativas, feito que condicionaría a historia da ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA.

2.3. Síntese

No que ten a ver co papel xogado polo colectivo que deu en ser a ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA na configuración do sistema galego de produción e consumo de espectáculos teatrais e no proceso de lexitimación do mesmo, podemos tirar as seguintes conclusións:

– A actividade escénica galega recuperouse en Galiza a finais dos anos sesenta no marco do movemento asociativo anti-franquista de consecución dun espazo público de participación cidadá que incorporou entre os seus postulados a construción nacional. O grupo TEATRO CIRCO, fundado en 1967 por Manuel Lourenzo, constituíuse nun dos principais referentes e serviu durante estes primeiros anos de ponte entre as agrupacións dramáticas galegas e o denominado «teatro independente» que se estaba a dar na Península –nomeadamente co catalán, que

nalgunha medida serviría de referente. Aliás, o seu exemplo de monolingüismo foi rapidamente secundado polo groso destes colectivos.

– O Festival organizado en Ribadavia desde 1973 actuou como catalizador de todo este fenómeno escénico e permitiu que os seus participantes tomasen conciencia do proceso constituínte que se estaba a producir en Galiza: a progresiva autonomía do fenómeno escénico galego a respecto das regras de funcionamento que definían o campo teatral español facía pensar na posibilidade dun sistema galego de produción de espectáculos teatrais e a favorábel resposta popular que estas encenacións recibían –da que non era allea a opción lingüística– abría a porta á sanción social dos repertorios alternativos que se estaban a definir. Nas disputas repertoriais que tiveron lugar nas sucesivas mostras de Ribadavia, os diferentes elementos envolvidos na produción espectacular tiveron a oportunidade de adoptar as posicións –e, consecuentemente, definir as oposicións– que conformaron as primeiras redes de relacións á volta dun capital específico que o campo recentemente creado comezaba a pór en circulación.

– Perante a debilidade estrutural do incipiente sistema e a súa deficiente institucionalización, resultou preciso procurar argumentos lexitimadores que o protexesen do risco de asimilación por parte do seu correlato español e lexitimar o sistema teatral envolvía tamén a lexitimación dos seus elementos. Neste sentido, o longo proceso vivido polo colectivo encabezado por Manuel Lourenzo para obter o seu recoñecemento legal –en moitos sentidos paralelo á procura de lexitimación protagonizada polo conxunto do sistema– supón un perfecto exemplo das dificultades que a conxuntura socio-política ía pór no camiño dos que propugnaban un teatro nacional galego, isto é, un sistema galego diferenciado de produción e consumo de espectáculos teatrais.

– ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA foi a denominación elixida polos integrantes de TEATRO-CIRCO para comezar a etapa «legal» e era en si propia unha aposta lexitimadora. Non temos, pois, dúas realidades diferentes, senón dúas formas sucesivas dun mesmo proxecto. Con efecto, non mediou entre ambas solución de continuidade: a EDG constituíase oficialmente en 1978, mais herdaba tanto a historia –isto é, o capital simbólico e a posición no tecido do campo– como os recursos materiais e humanos de TEATRO-CIRCO.

– Os *Cadernos da EDG*, unha das iniciativas coas que a ESCOLA se deu a coñecer publicamente en 1978, representaron unha absoluta novidade dentro do panorama teatral galego e puxeron de manifesto, máis unha vez, o papel fundamental que nesa altura estaba a xogar o colectivo coruñés na reivindicación, definición e fortalecemento dun sistema teatral galego autónomo.

3. O PAPEL DA EDG NA PLANIFICACIÓN TEATRAL PRE-AUTONÓMICA (1978-1980)

3.1. As expectativas teatrais diante da mudanza institucional

No momento en que a ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA alcanzaba o seu recoñecemento legal, o sistema galego de produción de espectáculos teatrais era, pois –aínda que feble²²⁴ e con importantes deficiencias estruturais–, unha realidade. Así o percibían os seus activistas:

En una mirada rápida a la actualidad podemos constatar, sin afectaciones, el rol predominante que, paso a paso, el espectáculo teatral va asumiendo dentro del contexto sociocultural de nuestros días [Valdeorras 1978: 33].

Efectivamente, establececéranse unha serie de relacións entre autores, grupos dramáticos, público e entidades promotoras (nomeadamente as Caixas de Aforros e algúns concellos) que conformaran unha nova entidade, inexistente nas décadas de cuarenta ou cincuenta. Aliás, certos axentes gañaran prestixio e recoñecemento –puxérase en circulación capital simbólico, paralelamente á distribución de produtos espectaculares–, de maneira que o campo comezara a se estratificar e a definir un lugar central no mesmo. As periferias non estaban aínda moi distanciadas dos lugares prestixiados –para un que acabase de chegar estes aínda resultaban relativamente accesíbeis– e toda a estrutura do campo teatral mostraba unha informidade indicadora do estadio inicial de configuración en que se encontraba. Con todo, cando a EDG se presenta publicamente a comezos de 1978 o panorama xa non era a mesmo que aquel que coñecera os primeiros pasos de TEATRO CIRCO. Neses anos, para alén de se ter definido nitidamente unha norma sistémica –a lingua–, confeccionáranse unhas opcións teatrais que se pretendía que fosen asumidas e defendidas como propias pola sociedade galega.

A EDG sentíase implicada nese «proceso de galeguización» e xa patentizara a súa resolución de traballar polo fortalecemento dun discurso teatral autónomo e a definitiva instalación do mesmo na sociedade galega. Desde os tempos de TEATRO CIRCO, o colectivo realizara continuas análises da cambiante situación para definir con

²²⁴ A súa debilidade non era allea á situación xeral da cultura galega, como apuntaba Manuel Lourenzo na revista *Pipirijaina*: «Y el teatro en Galicia ha dejado de ser una abstracción, aunque todavía diste mucho de hallarse en una situación de normalidad, de ser él mismo un hecho normal, instalado normalmente en una sociedad que aún tiene sus derechos secuestrados» [M. Lourenzo 1978a: 29].

clareza as súas estratexias. Nun documento de réxime interno de 1976²²⁵ –previo á constitución legal– explicitaban os seus propósitos:

Coa «Escola Dramática Galega» pretendemos contribuir á normalización do teatro galego, enunciado que para nós significa:

- Promover un amplo movemento autoral e de grupos.
- Exercer o dereito dos actores galegos a se formar profesionalmente na súa Terra, esixindo a creación e legalización de escolas de Teatro propias.
- Contribuir a esa profesionalización e á posterior formación de compañías, cooperativas e grupos de teatro galego.
- Abrir canles para a promoción e distribución de espectáculos galegos nas vilas e nas aldeas.
- Defender uns sistemas de produción socializados que non poidan dar paso ao sistema empresarial imperante na actualidade para o teatro profesional.
- Promover os estudos teatraís, publicacións, intercambios, etc. que enriquezan e incen o movemento teatral galego.
- Que o teatro galego se enraigañe nunhas formas espresivas propias e que chegue a ser realmente unha conciencia viva do seu tempo.

As urxencias que visualizaban no panorama da altura os promotores da ESCOLA resumíanse no fortalecemento do sistema á volta dunhas formas expresivas específicas, mais de que dependía realmente a sanción por parte dos galegos das opcións teatrais –isto é, do repertorio²²⁶– que se lles presentaba e a consecuente consolidación do sistema teatral? Noutras palabras, que faría que o teatro galego se instalase definitivamente?

3.1.1. Teatro e repertorios culturais galegos: destinos paralelos

A sorte da proposta de sanción que se facía ao grupo social non pode ser abordada sen tomar en consideración a definición dun sistema cultural galego e o seu grao de consolidación ou frustración nos anos posteriores ao falecemento do xeneral Franco. A pervivencia e fortalecemento do sistema galego de produción teatral dependía en alto grao da confirmación da cultura galega como sistema autónomo²²⁷; sen esa autonomía, o teatro galego sería facilmente absorbido como zona periférica do sistema español. Na década de setenta, os observadores do momento

²²⁵ APML.

²²⁶ O termo pode levar a confusións no contexto teatral. Non nos estamos a referir ao conxunto de obras que constitúen o fondo dunha compañía, mais á colectánea ordenada de elementos –ou «repertoremas»– e modelos que determinan a produción e consumo dun ben cultural. Segundo Even-Zohar [1999: 31] o repertorio designa o conxunto de regras e materiais que regulamentan a construción e o aproveitamento dun determinado produto; en definitiva, a súa produción e consumo. Na verdade, eran varios os repertorios que loitaban na altura por ocupar o lugar central do sistema, concorrendo que o vigorizaba: «Con non poucas desigualdades de criterio, cun xeito ou outro de entender o fenómeno teatral, pro dentro sempre do amplo marco dises oxetivos comúns máis ou menos asumidos por todos, o teatro galego púxose a traballar na consecución disas condicións oxetivas que permitiran a posta en pé da actividade teatral normalizada a que Galicia tiña dereito como Nacionalidade» [Teatro do Estaribel 1978: 5].

²²⁷ O teatro galego dependía, por exemplo, do porvir da lingua. O asentamento social das novas opcións estaba suxeito ao da totalidade do repertorio cultural galego.

(re)fundacional da actividade dramática galega percibían que se trataba de decursos en boa medida paralelos; así o expresaba Blanco Gil²²⁸ a comezos de 1978:

O teatro é unha arte Social; o Teatro non se pode facer isoladamente, tanto na súa produción como no seu espallamento e realización; por iso o Teatro é unha Arte especialmente sensíbel ao Contexto no que se desenrola; [...] Nunha sociedade violentada como a Galega, afectada por un Centralismo atroz que non permitiu a súa propia expresión, onde foron negados os dereitos fundamentais dun pobo e o recoñecemento da súa étnia, lingua, costumes e tradicións, o fenómeno teatral normalizado non era posíbel. [...] É forzoso e urxente dar o paso da etapa da resistencia á da Normalización [Blanco Gil 1978: 85, 88].

Con efecto, os implicados na (re)construción dun teatro para Galiza eran conscientes de que o momento de transición política que se vivía desde 1975 ía resultar determinante no intento dos galegos de se dotaren dun goberno propio que defendese tamén os seus intereses culturais²²⁹. Só desta maneira, cun poder que executase unha oportuna planificación cultural²³⁰, sería posíbel o establecemento de Galiza como unha entidade social cun repertorio cultural propio²³¹ –non restrinxido ás opcións lexitimadas e autorizadas desde fóra– e un teatro galego autónomo, integrado nun vizoso sistema cultural.

O ano 1978 resultou revelador da dirección que tomaría a definición do Estado español posterior ao réxime ditatorial. Após o referendo da Lei para a Reforma Política celebrado en decembro de 1976 e as eleccións xerais para as Cortes Constituíntes de xuño de 1977, o 6 de decembro de 1978 aprobábase nas urnas unha nova Constitución, en cuxo Título VIII se daba forma ao Estado das Autonomías²³²

²²⁸ Xosé Manuel Blanco Gil foi membro fundador da ASOCIACIÓN TEATRAL VALLE-INCLÁN de Ourense (1967) e de HISTRIÓN-70 (1970). Desde finais dos setenta desenvolveu a súa actividade en Portugal, principalmente na compañía lisboeta TEATRO IBÉRICO (1980). Durante o ano 1990 foi director do CENTRO DRAMÁTICO GALEGO.

²²⁹ Manuel Lourenzo explicaba a desaparición do Centro Coordinador do Teatro Galego –nado en 1976– a partir desa prioridade: «Todo lo fundió la actividad política, que para las gentes de Galicia tuvo el carácter, como se sabe, de una lucha a la desesperada contra el viejo caciquismo que lo absorbía todo, incluso desde algunos programas de la izquierda» [M. Lourenzo 1978a: 29].

²³⁰ Even-Zohar [1998: 482] concibe a planificación cultural como «unha intervención deliberada, por parte de quen ten o poder ou por “axentes libres”, nun repertorio existente ou en vías de cristalización». E engade: «Desde a antigüidade, pero con moita maior forza dende o século XVIII, a planificación da cultura deu en ser un factor fundamental na *creación, recuperación* ou *mantemento* das entidades colectivas. Nestes procesos, o rol dos “axentes libres”, de xente na maioría dos casos sen relación directa co poder, foi sendo cada vez máis decisivo».

²³¹ A teoría do polisistema explica a cohesión social a partir do éxito na introdución de repertorios culturais alternativos: «[...] unidades como “pobo”, “nación” non son obxectos “naturais” [...], senón que se configuran mediante a acción de individuos ou de pequenos grupos que toman *iniciativas* e acertan na mobilización dos medios necesarios para tales fins. O elemento clave entre estes medios é un repertorio cultural que fai que o grupo que se esforza en introducir os cambios proporcione, non só modelos efectivos, senón a xustificación da existencia (separada e distinta) da entidade» [Even-Zohar 1998: 481].

²³² «O Estado organízase territorialmente en municipios, en provincias e nas Comunidades Autónomas que se constituíren. Todas estas entidades gozan de autonomía para a xestión dos seus respectivos intereses» [Artigo 137]. «As Comunidades Autónomas poderán asumir competencias [...] no fomento da cultura, da investigación e, no seu caso, o ensino da lingua da Comunidade Autónoma.» [Artigo 148].

–segundo o «dereito das nacionalidades á autonomía» recoñecido no artigo segundo da Carta.

Mais alá dos diferentes posicionamentos das forzas galeguistas diante da Constitución, o certo é que a redacción dun novo Estatuto para Galiza e o auto-goberno que se intuía no horizonte levaban a abrigar a esperanza de que se puidese alcanzar a definitiva instalación dun repertorio cultural galego²³³. Vivíase unha «plena efervescencia de promesas de unha nueva política cultural que hiciera posible aquello de “os tempos son chegados”» [S. Romero 1978]. Entretanto, e até que se puxo realmente en andamento a autonomía²³⁴, o teatro galego demandou o apoio dos Ministerios e a Xunta pre-autonómica. Loxicamente, o goberno provisorio galego non tiña aínda verdadeiras competencias²³⁵ e, ademais, non mostraba nesta altura moito interese pola actividade teatral, como evidenciaría a incomparecencia do conselleiro de Cultura á reunión con políticos convocada durante a mostra de Ribadavia de 1980 –feito que provocaría a indignación entre os colectivos «polo que consideraban un desprezo ao Teatro Galego» [X. Gómez 1980d: 10] e a redacción dun comunicado de protesta. Canto ás institucións centralistas, inicialmente si houbo resposta²³⁶ –aínda que logo resultou insuficiente²³⁷–, mais os repertorios culturais para Galiza non podían

²³³ «Teoricamente, podemos entón distinguir dous tipos diferentes de proxectos en todos os casos modernos de fabricación de repertorios. Un é o de fabricar novos repertorios, así como os esforzos por distribuílos. O outro é a creación de novas entidades socio-políticas en que estes repertorios prevalecerían» [Even-Zohar 2000].

²³⁴ Como territorio que plebiscitara no pasado un Estatuto, durante o período pre-autonómico Galiza contou, a partir do Decreto-Lei de 16 de marzo de 1978, cunha Xunta con plena personalidade xurídica e integrada por once membros designados polos deputados e senadores electos en xuño de 1977, para alén de tres senadores de designación real –entre os que figuraba Antonio Rosón, primeiro presidente da Xunta pre-estatutaria.

²³⁵ En resposta á solicitude de apoio económico por parte da EDG para asistir ao FITEI do ano 1979, o conselleiro de Educación e Ciencia informaba de que «a Consellería non dispón de partidas nos presupostos xerais da Xunta para a concesión de subvencións». «Coido que as Delegacións provinciais do Ministerio de Cultura», sinalaba Alejandrino Fernández Barreiro, «que siguen a manter inda o acceso a financiación da acción cultural é o canle oportuno para que sexa atendida a moi xusta é, polo demais, pequena solicitude de subvención que fai esa Entidade» [APML].

²³⁶ A atención foi, con todo, moi limitada, principalmente de a compararmos coa prestada ao teatro doutras nacionalidades: «[...] el Ministerio destinó en 1978 para el Teatro Gallego la cifra global de un millón y medio de pesetas, lo que al lado de los ochenta millones que se fueron para Barcelona es una cantidad irrisoria», denunciaban na prensa os integrantes de TEATRO DO ESTARIBEL [LVG 10-3-79]. As subvencións recibidas pola ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA –unha das agrupacións máis activas da altura, tanto en actividades como na procura de vías de financiamento–, pode servir de indicador do apoio económico á actividade dramática por parte das estancias políticas: segundo as *Memorias* que a EDG publicou, en 1979 a Delegación de Cultura concedéralles 400.000 pesetas, ás que había que sumar outras 30.000 que recibiran da Deputación Provincial da Coruña. Sen dúbida, tiñan de considerarse afortunados porque eran moi poucos os grupos que recibían algún tipo de subsidio e a Mostra de Ribadavia, por exemplo, víase cada vez máis estrangulada polas dificultades económicas. «Si se lle está cuestionando o dar unha subvención a mostra de teatro de Ribadavia», comentaba Roberto Vidal Bolaño nunha entrevista concedida a Tucho Calvo para LVG [18-6-1978], «que imos a pedir nós».

²³⁷ En 1980 Francisco Pillado denunciaba desde as páxinas de IG [15-10-1980]: «Este año no nos han dado ni una peseta. Ni a nosotros ni a ningún grupo de teatro gallego. Todas las subvenciones han sido para Madrid y Barcelona». Con todo, aínda recibirían no mes de novembro unha subvención do

agardar unha planificación efectiva desde Madrid, pois esta sería sempre concibida desde o preconceito e en termos asimilacionistas²³⁸. Un exemplo paradigmático da política teatral desenvolvida neses anos en Galiza polo Ministerio de Cultura representouno a concesión á compañía española de José Luís Pellicena dunha importante campaña teatral que se desenvolvería nas provincias de Lugo e Ourense en outono de 1978²³⁹, comportamento que provocou unha durísima resposta das agrupacións galegas. A do colectivo impulsor da ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA apareceu publicada na prensa a comezos de agosto so un expresivo título —«Teatro desvinculado»— e nela se evidenciaba o contra-senso dese tipo de planificación teatral, xa que con estas accións se estaba a esmagar a débil estrutura da actividade espectacular galega:

Calquera plan teatral que se realice na nosa terra ten que ter en conta a estrutura sociolingüística do país, a existencia dun número suficiente de grupos teatraís galegos organizados para cubrir unha campaña de teatro axeitada ás necesidades derivadas de tal estrutura; que só os galegos estamos lexitimados pra saber e decidir o que máis nos convén, e que ese pretendido «despegue cultural» que se quere promover xa hai tempo que está en marcha, a pesares dos atrancos postos ó teatro e á cultura galega en xeral por toda sorte de organismos administrativos estatáís. Así se expresa el «Teatro Circo», ante la noticia de la realización de una campaña teatral en las provincias de Lugo y Orense, organizada por la Dirección General de Desarrollo Comunitario. «Teatro Circo» añade que no tiene, sin embargo, nada en contra de la compañía que dirige José L. Pellicena, que será la encargada de llevar el teatro los núcleos urbanos de las dos provincias [LVG 5-8-1978].

Non se podía esperar, pois, unha verdadeira promoción do teatro galego por parte do goberno central e a Xunta estaba inmersa no proceso estatutario²⁴⁰; mais os

Ministerio de Cultura de 250.000 pesetas e outra da Deputación Provincial que ascendía a 25.000 pesetas, cantidades exiguas se pensamos na actividade que estaba a desenvolver a ESCOLA e, en todo caso, menores que o ano anterior.

²³⁸ A ameaza de esmagamento ou asimilación por parte do sistema español estaba moi presente nesa altura, como se recollía nunha entrevista realizada por Mayte Suárez Santos a Manuel Lourenzo: «Ante la sugerencia de ayuda por parte de organismos oficiales que en cierto modo subvencionen estas iniciativas de posibles proyectos de teatro profesional en Galicia, el director de teatro, puntualiza cómo en cierto modo existe el temor de que estos futuros proyectos queden hipotecados por la política centralista que siempre presidió, hasta el momento, estas iniciativas. “En esto tendremos que ser muy cautos —añade— ya que de ninguna manera podríamos admitir una protección oficial condicionada a unos proyectos ajenos a nuestros intereses gallegos”» [LVG 18-5-1978].

²³⁹ O 23 de setembro de 1978, o xornal LVG informaba da afronta: «Los grupos de teatro gallego [...] acudieron al Ministerio de Cultura en busca de un espaldarazo para hacer efectiva su labor. Años ha que están empeñados en ello sin resultado de ninguna clase, y, lo que es peor, sin que les llegue una peseta de la Administración. Hasta ahora se autofinancian. Pero he aquí que un acontecimiento viene a resucitar la casi desengañada espera del apoyo oficial. La compañía teatral de J. L. Pellicena tiene la suerte de conseguir que se le financie una campaña de teatro a desarrollar en Galicia».

²⁴⁰ A Xunta pre-estatutaria supuxo a primeira grande decepción para os defensores dunha Galiza dotada do seu propio sistema cultural: «Las elecciones generales del 15-J [...] dan como resultado en Galicia el previsible triunfo en las urnas de los partidos estatales y sucursalistas, con amplio predominio de las inefables fuerzas de la derecha [...] considero necesario constatar que, con el más alto índice de abstención de todo el Estado [...], con el viejo aparato caciquil funcionando como en los mejores tiempos de terror, unido todo ello al infeliz desacuerdo por parte de los partidos nacionales gallegos en la

grupos non se resignaron e recorreron ao poder local. Unha vez elixidas as primeiras corporacións municipais nas eleccións de abril de 1979, reclamouse a realización dunha política teatral desde os concellos galegos. Porén, a resposta das cámaras municipais foi tamén decepcionante, xa que non despregaron –nun momento en que se agardaba dos partidos nacionalistas e de esquerdas²⁴¹ que se implicasen na defensa da cultura do país– unha planificación no campo teatral que respondese ás expectativas. En 1980, a revista *Don Saturio* recollía o malestar das agrupacións pola política desenvolvida polos concellos non conservadores:

Ao longo da xuntanza foron saíndo contradicións da esquerda nos concellos con respecto ao Teatro Galego, principalmente en Vigo (600 mil pesetas para unha compañía española e nada para grupos galegos), Santiago (onde o PSOE se opuxo a unha alternativa de Teatro Municipal) e Ourense (caso «Rúa Viva», coa oposición, no seu día, do BNPG). Os grupos pediron coherencia.

A desilusión pola falta dunha política municipal dirixida á implantación dos repertorios culturais galegos estendíase as outras parcelas, como a música:

Sempre segundo a miña visión particular, penso que o ano 79 significou, dalgún xeito, un «desencanto» (por emprega-lo término en uso) respecto do que moitos de nós, e non só os músicos senón tamén xentes doutros campos artísticos, esperabamos das corporacións municipais de esquerdas xurdidas das eleccións do 3 de abril. Non vou entrar agora nas razóns, que xa sei que hai moitas, de que as cousas foran así, pero o feito é que os novos axuntamentos, contrariamente ó que se esperaba, non tomaron aínda nas mans a reforma das manifestacións culturais, principalmente as festivas, que se producen no municipio, e non só no senso de introducir actuacións de grupos de teatro, de música, etc., con propostas artísticas progresistas, senón no de revira-la propia concepción e organización deses actos. Por outra banda, o que podería ser unha acción cultural continúa dende os axuntamentos aínda está por empezar na súa meiranda parte [Benedicto 1980: 129].

3.1.2. Tempo de xuntanzas

A pesar destas decepcións, os actores eran conscientes de que o suceso na instalación dos repertorios alternativos á cultura centralista española –entre os que se

formación de un bloque unitario que pudiese aglutinar politicamente la medrada voluntad diferencial de nuestra gente, dicho resultado –institucionalizado ya en la Ilma. Xunta de Caciques de Galicia, a su frente el honorable Rosón– además de invalidarse por sí mismo, evidencia bien a las claras la profunda contradicción existente entre la farse oficial de la preautonomía y las auténticas aspiraciones de autogobierno de los estamentos silenciados del pueblo» [Valdeorras 1978: 31].

²⁴¹ A reivindicación democrática antifascista supuxera entre os colectivos teatrais galegos o reencontro coa construción nacional e, da mesma maneira, confiaban en que os partidos non continuistas co réxime anterior desenvolvesen un programa máis ou menos galeguista. Lembremos que tras as eleccións de abril de 1979, Unidade Galega (UG), Partido Comunista de Galicia (PCG), Partido Socialista Obrero Español (PSOE) e Bloque Nacional Popular Galego (BNPG) asinaron os «Pactos do Hostal» para apoiar a lista máis votada nun total de trinta e tres concellos –para alén de dar o apoio aos independentes noutros tres. Domingos Merino, de Unidade Galega, obtivo a alcaldía da Coruña, primeira das grandes cidades galegas en ser gobernada por unha forza nacionalista.

incluían aqueles que determinaban a produción teatral galega— só se alcanzaría de traballaren conxuntamente os creadores —eles propios— e os que exercían o poder²⁴². Por esta razón, para alén de continuar a encenar espectáculos, dirixiron todos os seus esforzos á creación de bases de poder que permitisen a execución dunha planificación cultural proveitosa.

Se querían atinxir o seu obxectivo, o colectivo debía deseñar unha acción compacta. Desde 1976 os implicados na produción espectacular realizaran algún intento de corporativismo²⁴³ para a defensa dos seus intereses e unha mellor planificación e xestión do seu esforzo, mais será entre os anos 1978 e 1980 cando se produza unha verdadeira explosión de reunións dos integrantes do movemento teatral galego co duplo obxectivo de definir unha acción común e procurar vías para publicitar as súas demandas entre partidos, sindicatos e institucións²⁴⁴. As achegas individuais non deixaban de ser proveitosas²⁴⁵, mais na medida en que pretendían exercer de intermediarios entre as forzas sociais e os novos repertorios da cultura —no intento de que este fosen aceptados— resultaba urxente configurar entre todos un elemento institucional²⁴⁶ que desenvolvese as tarefas promocionais e sancionadoras da produción teatral que máis adiante figurarían na axenda da Xunta de Galicia e as entidades que esta promovese. Paradoxalmente, porén, para exercer a desexada intermediación tiñan de ser aceptados pola sociedade galega como tales elementos institucionais.

Para comezar, tras comprobar a ignorancia xeneralizada entre os políticos con respecto a actividade teatral que se viña desenvolvendo desde o comezo da década²⁴⁷, decidiron empeñarse nunha campaña informativa coa que os implicar na

²⁴² O divorcio entre os produtores e os axentes do campo de poder foi a razón fundamental pola que os esforzos realizados desde o século XIX aínda non frutificaran no establecemento de Galiza como entidade con repertorio cultural propio: «[...] se os planificadores teñen que construír unha base de poder e dedicarse á creación dun repertorio o suficientemente atractivo para atraer ós detentadores do poder, daquela, o lapsus temporal entre a planificación e os resultados pode ser moi longo, ás veces secular como no caso galego» [Even-Zohar 1995: 200].

²⁴³ En 1976 constituírase o Centro Coordinador de Teatro Galego, de breve existencia. En Vigo funcionou durante uns anos a Agrupación do Teatro Galego, impulsada por Miguel Llanderas, e algo semellante aconteceu en Ferrol coa Asamblea do Teatro Galego da Bisbarra Ferrolá.

²⁴⁴ «Debido á xerarquía que se establece nas relacións sociais entre os diferentes tipos de capital e entre os seus posuídores, os campos de produción cultural ocupan unha posición dominada, temporalmente, dentro do campo do poder. Por moi liberados das imposicións e das esixencias externas que poidan parecer, están sometidos á necesidade dos campos englobantes, a do beneficio económico ou político» [Bourdieu 2004: 28].

²⁴⁵ Como exemplo, pode citarse a «Alternativa democrática para o teatro galego» de Blanco Gil publicada en 1978 no número un da revista *Nova Galiza*.

²⁴⁶ A institución defínese como o conxunto de factores implicados no regulamento e control da cultura [Even-Zohar 1999].

²⁴⁷ Nas reunións de mostra de Ribadavia de 1980 ficara patente esta desinformación, como sinalaba Antonio Simón no primeiro número da revista *Don Saturio*: «Para min despréndense dúas conclusións rotundas e categóricas. A primeira é as ganas e a capacidade de traballo que teñen os grupos. ¡Como

defensa do sistema. Desta maneira, poderíanlles reclamar accións concretas desde as institucións²⁴⁸.

Ademais de os informar, esforzáronse en lles proporcionar planos de actuación realizábeis e o suficientemente atractivos para gañar o seu favor. Porén, ao mesmo tempo en que se executaba esta empresa, apareceu entre os impulsores do teatro galego a posibilidade de gañar cargos —de «colocarse»— na Administración que estaría encargada de velar pola creación espectacular galega²⁴⁹. Así, nesta altura comezaron a definirse dúas forzas principais dentro do colectivo teatral: unha que podemos considerar centrípeta, que os empuxaba a aliarse en accións conxuntas e que lles outorgaba cohesión, e unha outra, centrífuga, que impelía os máis ambiciosos a loitar individualmente por ocuparen postos de poder na administración cultural²⁵⁰. A primeira, é signo de autonomía²⁵¹, de independencia a respecto das demandas externas; a segunda indica subordinación ao campo do poder. Esta última provocaría non poucas desconfianzas entre algúns integrantes dos colectivos teatrais, receo que, unido ás loitas pola definición dun canon²⁵² galego e ao reparto de capital simbólico —relacionado, por exemplo, coa consideración de «profesional»— desencadearía as tensións máis importantes dentro do colectivo.

Por volta de 1978, eran moitas, pois, as fichas que se movían e moito o que estaba en xogo; os pasos que se desen debían ser moi ben medidos, polo que se estendeu «un sentimento de prudencia entre los grupos, que veían llegado el momento de reflexionar» [M. Lourenzo 1978a: 29].

Nunha das múltiples reunións que se celebraron na altura, en outubro de 1977 ficou constituída en Compostela a Asemblea do Teatro Galego, tal e como relataba

mostra eí están as táboas redondas das que se fará un boletín de información que se distribuirá a todos os que o queiran ter. A outra é o desinterés e a desinformación da Administración nas persoas dos seus representantes, como poder ser as diputacións, os delegados de cultura... ou cargos menos políticos táis como a Fundación Barrié, a Real Academia... que amosaron ter unha desinformación espantosa do Teatro Galego, cecáis a manifestación cultural de máis forza neste momento na nosa terra.»

²⁴⁸ «O éxito dunha empresa cultural pódese acadar rapidamente unha vez que os promotores da cultura e os posuidores do poder comezan a colaborar» [Even-Zohar 1998: 485].

²⁴⁹ Os que exercen o poder procuran reforzar as súas posicións na sociedade mediante a proposta dun repertorio que resulte atractivo a un sector maioritario da poboación [Even-Zohar 1995: 194] Por tanto, se os creadores de repertorio os provén de opcións culturais efectivas para os seus propósitos, estas serán rapidamente asumidas. Mais, unha vez aceptado o produto ou recibido o apoio do grupo con autoridade, tamén os produtores de cultura poden transformarse en depositarios de poder [*Ibidem*].

²⁵⁰ O interese dalgúns elementos do sistema por «colocarse» intensificaríase após a aprobación do Estatuto de Autonomía. Neste momento pre-autonómico, a enerxía centrífuga consistía fundamentalmente en conseguir logros privativos para o colectivo propio.

²⁵¹ Segundo a teoría do campo, «o grao de autonomía dun campo de produción cultural defínese polo grao en que o principio de xerarquización externa está subordinado dentro del ao principio de xerarquización interna» [Bourdieu 2004: 29].

²⁵² Na súa dimensión dinámica, o canon é o conxunto de modelos repertoriais que funcionan como principios produtivos dentro do sistema.

Manuel Lourenzo no número de *Pipirijaina* correspondente aos meses de xaneiro e febreiro de 1978:

Recientemente, y bajo pretexto de estudiar una propuesta que venía de Madrid, ha coincidido en Santiago la casi totalidad de los grupos gallegos, amén de autores y algún representante de asociaciones culturales. Tras unas horas de trabajo, quedó constituida la Asamblea do Teatro Galego, organismo autónomo que agrupará a todos los trabajadores del teatro y que actualmente elabora sus informes para un próximo Congreso. La Asamblea se ha organizado por mesas de trabajo, según la división en grupos atendiendo a su campo de actuación: independientes aficionados, profesionales y teatro en la enseñanza. Una Coordinadora en que figuran los representantes de estos sectores organiza la vida de la Asamblea. El trabajo de las mesas ya ha fructificado en una serie de ponencias, posteriores al informe de los grupos, que ponen sobre el tapete, por vez primera, viejas cuestiones que jamás se habían planteado colectivamente, y cuyo simple enunciado ridiculiza las propuestas que en este momento quisieron hacérsele al teatro gallego desde la perspectiva de siempre; o sea desde una consideración de pueblo colonizado [M. Lourenzo 1978a: 29].

As propostas que ridiculizaba o relatorio da Asemblea –que serviran de detonante para a súa constitución– foran realizadas por Pío Cabanillas, ministro de Cultura, a Roberto Vidal Bolaño e Manuel Lourenzo nunha entrevista que mantiveran co propósito de obter apoio para a actividade teatral de aquén Miño. A resposta do ministro ás demandas dos galegos levaba implícita a consideración en que se tiña en Madrid a actividade dramática da que facían parte: «Reunídevos e facede algo entre todos, como *Os irmandiños* de Cortezón»²⁵³.

A Asemblea do Teatro Galego callou e na Mostra de Ribadavia dese ano –celebrada no mes de xuño– evidenciouse como a verdadeira plataforma dun colectivo que pretendía erixirse en interlocutor da administración²⁵⁴:

[...] es obligado remarcar [...] la reunión y articulación de la Asamblea do Teatro Galego que hasta ese momento venía teniendo un carácter más bien simbólico y que en la actualidad es plataforma aglutinante de más de 25 grupos y el ente más representativo del teatro gallego [Valdeorras 1978: 37].

Nas reunións e coloquios desa edición, encomendouse á Asemblea a confección dunha proposta global para o teatro galego, co obxectivo de lla presentar á Xunta. Para levar adiante esta encomenda, celebráronse en Compostela varias xuntanzas en que, malia as ostensíbeis diferenzas de criterio entre os grupos,

²⁵³ A resposta do ministro foinos proporcionada polos seus interlocutores e non pode ser considerada unha cita textual, mais a afronta é aínda lembrada con indignación. A transcendencia deste tipo de declaracións radica na intención coa que son proferidas e a maneira en que son recibidas polos seus receptores. *Os Irmandiños. Drama histórico* (1978), de Daniel Cortezón, céntrase na figura de Rui Xordo e, na simplificación do ministro galego, constituía o paradigma de celebración colectiva dun pobo que reivindicaba unha cultura histórica.

²⁵⁴ «Parecía que a profesión estaba en condicións de ofrecer alternativas propias nun momento en que o sector teatral do goberno autonómico estaba empezando a organizarse» [López Silva e Vilavedra 2002: 74].

patentizábase o desexo do colectivo por ofrecer á administración unha estratexia eficaz para o asentamento do teatro galego. Nesas reunións traballouse no deseño dunha «Primeira Campaña Itinerante do Teatro Galego», cuxo borrador –«que será presentado á Consellería de Cultura da Xunta»– recollía a vontade descentralizadora da campaña, de maneira que a actividade teatral atinxise toda a xeografía galega:

Os Grupos de Teatro Galego, tanto profesionáis como vocacionáis, reunidos en Santiago de Compostela o día 22 de Outubro, acordaron planificar unha Campaña Teatral Conxunta cuio obxectivo primordial sería desprazalas súas actividades a tódalas cidades, vilas e aldeas onde houbera os medios e as condicións máis indispensables pra levar a cabo representacións teatraís.

Esta I Campaña Itinerante representa o primeiro intento colectivo do Teatro Galego de saír de estreitos ámbitos físicos e de poñerse en circulación por tódala xeografía galega; de abandonar as limitadas prazas locais e desplegarse por tódolos recunchos da nosa terra; de, en suma, encheiros inmensos valeiros culturais existentes por mor de tantos anos de forzado silencio.

Por sorte desapareceu o falso centro en redor do que xiraban tódolos homes e tódalas cousas. Nós podemos ser agora o noso propio centro, e sabemos que en calquera dirección que miremos hai moitísimo espazo por onde nos mover. [...]

Agora que estamos a saír dun período de tantas privacións de todo orde, o Teatro Galego xa non debe seguir marxinado por máis tempo. En consecuencia, si a Xunta de Galicia considera ó Teatro como un servizo público de cultura debe fomentala súa práctica e prestarlle axuda a traveso da súa Consellería de Cultura [...].²⁵⁵

Neste tempo de asembleas e propostas, A ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA mostrouse moi activa. Rosario Barrio e Manuel Lourenzo levaban continuamente á Asamblea Nacional-Popular Galega²⁵⁶ proxectos teatraís de todo tipo e a ESCOLA, para alén de estar integrada na Asemblea do Teatro Galego, estivo presente en todas as iniciativas importantes que se deron nestes anos. Así, non sorprende, por exemplo, que cando a coordinadora coruñesa Omnium Cultural promoveu en 1978 a celebración dun Congreso da Cultura Galega en que se realizase «un amplo debate sobre o significado actual da nosa cultura e as súas expectativas» –como recollía a prensa diaria²⁵⁷–, a EDG se integrase na Plataforma Galega da Cultura²⁵⁸, órgano aglutinador dos interesados na celebración do mesmo, e achegase as súas propostas no campo do teatro, propostas que incidían sobre dous grandes ítems: a formación dos participantes no proceso teatral e a expansión do mercado do teatro galego.

²⁵⁵ Documento depositado no Arquivo Teatral Francisco Pillado Mayor e asinado por trece agrupacións: ANTROIDO, TROULA, ARTELLO, AS TRAIÑAS, CÍRCULO DE PERLÍO, DITEA, ESCOITADE, ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA, MÁSCARA, O FACHO, PEQUENO OBRADOIRO DE TEATRO, TESPIS e XIADA.

²⁵⁶ A Asamblea Nacional-Popular Galega (AN-PG) constituírase en Portugal en abril de 1975 como unha plataforma de masas supra-partidaria que loitase contra o colonialismo na defensa da autodeterminación nacional para Galiza.

²⁵⁷ LVG 4-6-1978.

²⁵⁸ Entre outras accións, a Plataforma Galega da Cultura solicitaría ao Centro Rexional de TVE en Galicia «a retransmisión das pezas exhibidas na Mostra de Ribadavia.

Creación dunha infraestrutura educativa. Unha Escola ou Centro dramático para Galicia que artelle, nas cidades claves, pequenos centros de formación actoral.

Apertura, por parte do Ministerio, de salas estables [...] naqueles lugares onde socialmente o proxecto fora necesario e viable.

Presuposto extraordinario para realización de campañas teatrais no vran [...]

Creación, por parte dos principais Concellos galegos, de Teatros Infantís Municipais [...]

Normalizar o teatro no ensino [...]

Presuposto extraordinario para a Mostra de Teatro de Ribadavia [...]

Reconversión, mediante presupostos extraordinarios, da Aula de Teatro dependente do Vicerrectora de Extensión Universitaria, nun efectivo centro de investigación teatral galega [...]

Protección ao teatro vocacional estable mediante subvencións destinadas á realización de campañas populares.²⁵⁹

3.2. Iniciativas de planificación deseñadas polo colectivo teatral

Como se apreciaba nestas propostas, a medida que o colectivo teatral se organizaba, ían crescendo as súas demandas de investimentos públicos. Porén, non chegaba con que se destinasen partidas orzamentarias á actividade dramática ou se puxesen á súa disposición outros recursos –algo xa en si mesmo moi difícil de conseguir–; o gasto e as dotacións deberían estar correctamente planificados, en primeiro lugar porque estes non envolvían en si mesmos ningunha garantía de éxito e, ademais, nunca serían suficientes e, por tanto, resultaba necesaria unha xestión efectiva do que se dispuxer. Por esta razón, os grupos resolveron intervir decididamente na planificación teatral, ideando actuacións moi concretas que afectaban a todos os elementos do sistema²⁶⁰, ao mesmo tempo que reclamaban dos poderes públicos a súa execución.

Para elaborar uns planos de intervención teatral precisábase –unha vez definido o obxectivo²⁶¹– realizar unha análise profunda e rigorosa da situación en que se achaba a actividade dramática galega. O panorama que contemplaban presentaba unha serie de eivas estruturais que os participantes do movemento escénico (re)fundacional identificaban con bastante clareza:

O teatro galego soupo axiña da súa vocación popular. E lanzouse a buscar os seus públicos *in situ*, encetándose entón unha carreira que aínda dura: a

²⁵⁹ Documento titulado «Plataforma Galega da Cultura. Propostas no campo do teatro» [BATFPM].

²⁶⁰ Adaptando o esquema de Jakobson, Even-Zohar [1990b] establece seis elementos sistémicos: o repertorio, os produtores, os produtos, os consumidores, a institución e o mercado.

²⁶¹ Sen dúbida, as campañas que se organizasen terían como propósitos a aceptación pola sociedade galega dos novos repertorios e a consecuente roboración do sistema teatral, englobados na altura no termo «normalización».

do número de representacións por grupo e espectáculo. Entramentras, nada infraestruturalmente variaba. As salas comerciais seguíanse abrindo para a o teatro de sempre; non se creaban novos espacios nin se recuperaban outros; produción e distribución organizábase intuitivamente; non había actores, non digamos titulados, mais nin tan xiquera preparados; nin, consecuentemente, directores, escenógrafos, técnicos, e toda a restra de elementos que interveñen no proceso de creación teatral; moitos autores non pasaban da primeira obra, polas dificultades que implicaba o estreno; as obras non se publicaban –nin revista de cultura, aínda–; os dous intentos de coordinar o movemento teatral, *Centro Coordinador do Teatro Galego* (1975-1976) e *Asamblea do Teatro Galego* (1977), non tiveron moitos éxitos; a relación deste movemento teatral con outros estamentos relativos á comunicación –televisión, cine, radio, grabación– foi e sigue sendo practicamente nula. Con este panorama, ¿que se pode esperar do teatro? [Lourenzo e Pillado 1979: 173-174].

Porén, como non pretendía caer na resignación, o colectivo teatral concibiu diversas estratexias de actuación que incidisen sobre os diferentes factores do sistema: capacitación dos produtores, perfeccionamento do produto, consolidación do elemento corporativo, atracción de novos públicos, vías alternativas de distribución, outras formas de consumo...

3.2.1. Tentativas dunha explotación efectiva das condicións do mercado

A Sétima Mostra de Ribadavia foi testemuña dun caloroso debate que se estaba a producir desde había algún tempo e que enfrontaba os partidarios de dous modelos de residencia teatral. Na «Mesa redonda sobre a problemática actual do teatro galego: teatro estable – teatro municipal», moderada por Xesús Sánchez Orriols²⁶², expuxéronse os argumentos a favor dun e doutro esquema nun intento de obter un referente de sala de teatro que dese solución á «problemática actual», como se proclamaba desde o propio nome da mesa de traballo. Xa no acto de constitución da Asamblea do Teatro Galego –celebrado dous anos antes–, a coordinadora sinalara a ampliación do mercado como unha das súas metas²⁶³.

As agrupacións dramáticas non contemplaban a posibilidade de prescindir da itinerancia que tiveran que asumir como fórmula para abrir un mercado para o teatro galego²⁶⁴; porén, se agora se quería consolidar ese mercado, a actividade

²⁶² Interviwéron na mesa redonda Camilo Valdeorras, Roberto Vidal Bolaño, Manuel Lourenzo, José Monleón, Jordi Graells, Pedro Barea e Eugenio Arocena.

²⁶³ «Os obxetivos que persigue a Asamblea son: Presentar alternativas cara a profesionalización. Creación de escolas de arte dramático. Abrir novas canles de representación. Estudiouse tamén a posibilidade dun próximo congreso do Teatro Galego» [LVG 11-X-77].

²⁶⁴ *A Farándula* chegou a tentar abrir o mercado da Galiza exterior, como explicaría Yayo Rúas [1983]: «Neste mesmo ano [1978] faise unha experiencia ata entón inédita, de apertura de un novo circuito: a emigración. Coa axuda de diversos organismos representamos en París e Xenebra os espectáculos *O Catecismo do labrego* e *A Corte miragreira*».

deambulante resultaba insuficiente²⁶⁵. Converterse ao sedentarismo e instalarse nun espazo fixo deitaría por terra o que con tanto esforzo ergueran durante a década, pois a configuración do país –a todos os niveis– facía imposible o mantemento dunha actividade dramática exclusivamente «residente». Mais tamén eran conscientes de que Galiza tiña de se dotar nos núcleos máis importantes de poboación dalgunha infraestrutura teatral en que se programase dun xeito regular, de maneira que se incorporasen novas fórmulas de consumo teatral²⁶⁶. Consolidando o mercado, fortalecíase o recente sistema teatral galego e os produtores reforzaban a súa posición dentro do grupo social²⁶⁷.

Aínda que existisen certos espazos particulares –como a propia sede da EDG– onde se daban funcións, a eventual creación de salas teatrais de xestión totalmente privada semellaba utópica, polo que os modelos de residencia que se tomaban en consideración eran sempre de promoción pública –aínda que o día a día fose coxestionado polos grupos²⁶⁸. Os teatros comerciais estaban case na súa totalidade baixo o monopolio da Empresa Fraga e dedicábanse ora á proxección cinematográfica, ora a representacións de compañías madrileñas de renome; o acceso ás mesmas estáballes, pois, vedado ás agrupacións galegas.

Unha das posibilidades contempladas era o sustento por parte dos concellos máis grandes de espazos de exhibición dependentes dos mesmos en que se realizase unha programación continuada de teatro galego, de maneira que se erixisen en centros de difusión da produción anual dos grupos²⁶⁹.

²⁶⁵ Cumpría expandir o mercado para a produción espectacular galega, pois un mercado restritivo limita as posibilidades de evolución dunha cultura [Even-Zohar 1999: 51]. Manuel Lourenzo explicaba esta necesidade dunha maior procura: «En principio, tenemos el desfase de que nosotros ofrecemos más de lo que se nos demanda. Entre los dos talleres tenemos cuatro espectáculos en rodaje y uno más en ensayo. Esto es quizá excesivo para la demanda que hay en Galicia» [IG 16-10-79].

²⁶⁶ «[...] non abonda o sistema das Mostras», proclamaba Blanco Gil [1978: 89], «aínda que sexa louvável, mas, son manifestacións esporádicas con pouca proxección e incidencia popular, nun ámbito reducido. É urxente o trazado de circuitos de espallamento do feito teatral galego, e actividade teatral constante».

²⁶⁷ «Coa aparición dos autodenominados produtores, é dicir, uns individuos que realizan servicios que non dependen dos detentadores do poder, os productos que ofrecen poden non alcanzar máis que un círculo moi limitado. [...] Sen embargo, unha vez que o producto sae do círculo inicial e consegue dalgún xeito entrar no mercado, pode dar lugar a un grupo máis amplo e converterse na base do poder necesario para iniciar un proceso que en última instancia posibilite os cambios desexados nun determinado estado de cousas. A situación sofre entón un cambio radical, ó transformar uns aparentemente produtores de cultura en poderosos axentes de poder» [Even-Zohar 1995: 193].

²⁶⁸ Un caso totalmente excepcional foi o da Sala Carral (1978), xestionada en Vigo por TEATRO ARTELLO e unha de cuxas cabezas visíbeis foi o galego-brasileiro Ramón Rodríguez. O intento comezou a esmorecer aos poucos meses de nacer –acabaría por desaparecer en 1980– e serviu para corroborar a estendida opinión de que non era realmente viábel unha sala de xestión privada. Significativamente, este proxecto tamén recibiu a denominación de Teatro Estable Galego.

²⁶⁹ O teatro municipal non se limitaría ao teatro profesional. «Para su ubicación se escogerían los puntos de mayor dinámica y artística dentro del territorio, que estarían coordinados supralocalmente por un “organismo dinamizador”. La propuesta de teatro municipal, considera una necesidad acuciante meterse

Unha outra opción consistía na fundación por parte das administracións dun teatro estábel que non se limitase a programar, mais mantivese activa unha compañía residente a el adscrita²⁷⁰. Os referentes deste modelo eran os teatros estatais europeos –nomeadamente o italiano– e, máis unha vez, Cataluña, cuxa experiencia foi exposta na citada mesa redonda de Ribadavia²⁷¹. A cuestión cobrou nesta altura grande protagonismo e alcanzou por momentos un cariz próximo ao grotesco²⁷²; aínda así, o feito mesmo de discutir novos modelos puña sobre a mesa a necesidade de facer algo para ultrapasar as canles polas que circulaba a produción espectacular galega²⁷³.

Cando, no «caso Pellicena» (1978), os grupos galegos solicitan ao ministro de Cultura «que se suspenda la campaña que favorece a los foráneos, convirtiéndola en otra similar llevada por los grupos locales» [LVG 23-9-78] e este lles demanda un proxecto alternativo –que os grupos presentan–, a resposta do Ministerio foi o silencio. Mais un mes despois a prensa de Madrid faise eco do asunto e propón a creación dun Teatro Estábel en Galiza «semejante al que existe en otras regiones» e unha parte do colectivo galego solicita prazo para a admisión dun novo proxecto, que redixen e depositan en catro días. O modelo de teatro estábel parecía gañar a carreira:

El proyecto, calificado de «piloto», cubre seis puntos de la geografía coruñesa (Cedeira, Noya, Pontecesures, Ordenes, Arzúa y Mugardos), con tres obras, una de cada grupo. Los grupos son los siguientes: «Troula», de La Coruña, «Antroido» de Santiago y «Escuela Dramática Galega», de La Coruña. La ambición de los grupos es conseguir un Teatro Estable para Galicia, que se adapte a las necesidades de la región y que se mantenga fuera de todo peligro centralizador. Por ello, presentan este proyecto como

de lleno en el terreno de la formación [...] Para los defensores de esta propuesta, el teatro municipal debería tener plena autonomía artística, al tiempo que habría de ser defendido como una opción fundamental dentro del panorama de la cultura de Galicia» [Luca de Tena 1979c].

²⁷⁰ «Como se sabe», informaba Luca de Tena [1979c], «el sector profesional del teatro gallego, plantea a la Administración Central varios proyectos de teatro estable para dos puntos de Galicia, La Coruña y Vigo, en la perspectiva de conseguir una continuidad profesional y laboral que permita unos niveles de calidad, junto con la formación de actores y autores. Estos teatros estarían conectados con la dirección general de teatro, dependiente del Ministerio de Cultura y en ellos intervendrían también las instituciones de Administración Local del lugar en que radicasen».

²⁷¹ Na mesa redonda, «el catalán Jordi Graells expuso el proceso habido en su país desde el año 76 que se consolidó en la creación de teatros estables y de grupos profesionales itinerantes que cubre una serie de circuitos y que sin tener voluntad de consolidación han ido tendiendo a la radicación» [LVG 16-6-79].

²⁷² LVG [16-6-79] parafraseaba así a exposición realizada no debate por Camilo Valdeorras en nome do denominado Grupo de Reflexión Teatral: «El trabajo, que se asienta en una consolidación del teatro estable, procurando una prevalencia del teatro municipal, y contemplaría una posible complementarización entre ambos, se opone al silogismo “Normalización teatral igual a teatro profesional igual a teatro estable”, por considerarlo parcial e inexacto. La contracláusula sería: “Normalización teatral igual a suma de teatros no profesionales más aquellos profesionales, igual a teatros municipales estables”».

²⁷³ «Desde logo –comentáballe Manuel Lourenzo a Xoel Gómez–, un dos camiños pra que se normalice o noso teatro e a traveso da normalización do conquerido. Trátase de que o teatro entre na vida galega con carta de cidadanía. Tódolos intentos de fortificar ise teatro paréceme ben. Logo, sobre a marcha, xa se verán os inconvintes dun e doutro, tanto do teatro estable como do teatro municipal» [X. Gómez 1979].

guía y empuje a que grupos de otras regiones les sigan en la labor de difusión del teatro gallego. [...] La disculpa de la Administración con respecto a la falta de profesionalidad de los actores de teatro de Galicia, tiene unha rápida contestación por parte de estos grupos [...] [LVG 23-9-78].

Tres dos grupos máis activos na procura da expansión da actividade teatral –os tres do eixo Coruña-Santiago e os tres envolvidos no proceso de profesionalización²⁷⁴– interpretaran a conxuntura en que os situara o ministro Cabanillas como a oportunidade para acadar un outro estado de cousas, polo que tentaron aproveitala: realizaron unha posta en común do que debería ser o Teatro Estábel e deseñaron unha experiencia piloto. Consérvase unha proposta realizada pola ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA nunha reunión celebrada en Santiago²⁷⁵; o primeiro punto que se toma en consideración no documento é, máis unha vez, a formación:

Un teatro estable galego ten que atender especialmente á preparación dos actores que figuren na súa plantilla. Nunha primeira fase este labor tería que ser prioritario, dadas as explicables deficiencias no campo da interpretación. Esta preparación do actor abrangue dous aspectos: a) preparación técnica (corporal e vocal); b) preparación teórica [...] O aspecto da investigación escénica xa é máis difícil de normativizar. Posiblemente o único sistema sería a creación dun taller especializado na recolleita documental e posterior posta en práctica de experiencias escénicas parateatrais. O mundo galego é rico en formas populares de teatro, e éstas deberán incorporarse á experiencia teatral galega normal e profesional como enriquecemento e arraizamento en bases culturais firmes.

A segunda epígrafe enumeraba os servizos cos que, segundo o seu criterio, o Estábel debería contar:

[...] unha Biblioteca especializada en temas que atinxan ao mundo do espectáculo, e que deberá ser completa nos eidos do teatro galego, tanto publicado como inédito. [...]
[...] un Arquivo Xeral do Estable, que recollerá todos os materiais elaborados ou recibidos polo Estable, [...]
[...] haberá de contar cun sistema de grabación audiovisual: video-tape, diapositivas, grabación magnetofónica, estudo fotográfico.
Será necesario, ademáis, a creación dunha revista-boletín do Estable, con periodicidade trimestral, que recolla documentación escrita e gráfica dos espectáculos, talleres, formas de traballo, repercusión social, material informativo diverso e material teórico de fondo.

O que estaba a propor era a propia EDGI. En efecto, o modelo de Teatro Estábel que se reclamaba ao Ministerio de Cultura era coincidente co feito da ESCOLA: publicación de *Cadernos e Memorias*; investigación no campo parateatral; preocupación pola formación; desexo de construír un teatro galego moderno, mais integrado na cultura tradicional...

²⁷⁴ O 18 de xuño de 1978 dicía Tucho Calvo en LVG: «En Galicia existen en la actualidad sólo un grupo de teatro profesional, el “Antroído”, otro que funciona en régimen semiprofesional, el “Escuela Dramática Galega” y un tercero, “El Troula”, en el que se está trabajando para que aparezca como profesional».

²⁷⁵ BATFPM.

O Ministerio non deu resposta ao proxecto que se lle enviara e cando os xornais lugueses anunciaban a finais de ano unha «campaña auspiciada por la Delegación provincial del Ministerio de Cultura, próxima a desarrollarse»²⁷⁶ en que estarían presentes os grupos máis representativos do teatro galego do momento, non se facía mención á outra parte da proposta –a creación do Estábel.

A pesar desta decepción co Ministerio de Cultura, o teatro galego tiña de continuar a apostar polas pequenas oportunidades que apareceren de atinxir un mercado sólido para o seu produto. Nun momento fundacional tan complicado, estaban obrigados a sumar forzas no intento de alcanzar o seu obxectivo; por iso, o colectivo aproveitaba as achegas de cada un dos seus elementos e interiorizaba os logros de cada agrupación como conquistas de todos. Porén, isto non significa que non comparecesen os receos, as desconfianzas e até as envexas.

Aínda que tivesen un alto grado de complicidade e estivesen implicados nunha loita común, os tres grupos que se reuniran para dar unha resposta ao Ministerio tiñan unha historia de relacións intensa e non sempre fácil. Entre os motivos de fricción, podemos citar a «deserción» do teatro galego de algúns membros de TEATRO CIRCO –que agora integraban TROULA– para probar sorte en Madrid e cuxo regreso cando o sistema teatral comezaba a ser unha realidade espertara nos promotores da EDG algún reparo. Os outros colectivos tamén advertían que o modelo de Estábel que se demandaba estaba moi próximo ao que xa era na práctica a ESCOLA; dito con outras palabras, a EDG era o grupo que máis se achegaba á formulación de compañía estábel que realizaban e isto colocábaa nunha posición de privilexio. Aliás, a ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA interpretou como unha ameaza para os seus intereses certos movementos e estratexias de TROULA e ANTROIDO, especialmente no que tiña a ver co seu local, tacitamente proposto por estes como centro de actividades da entidade que conformarían os tres grupos²⁷⁷. A carreira por seren recoñecidos mediaticamente como profesionais –os primeiros profesionais do teatro galego– tampouco ficaba á marxe.

Todo isto levou a un distanciamento entre a EDG e as outras dúas agrupacións²⁷⁸, de maneira que en outubro –cando levaban un mes sen resposta do ministro Cabanillas– xa estaban envolvidas en proxectos diferentes.

²⁷⁶ Rafael Vilaseca [1978] lamentaba no artigo a inexistencia de colectivos dramáticos galegos na provincia de Lugo, coa excepción do grupo LEDICIA de Burela.

²⁷⁷ Ningún dos outros grupos tiña local propio e resulta lóxico que o ambicionasen. A EDG interpretou que, de faceren unha sociedade en que se integrasen os tres, o seu local deixaría de estar nas súas mans.

²⁷⁸ Así o explicaba Eduardo Alonso [1980: 10]: «[...] aunque se invitó a ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA no sólo a incluirse en la Cooperativa, sino a participar en el proceso de creación de la misma, aquella rechazó su participación».

3.2.1.1. Proxecto de Teatro Estábel de TEATRO DO ESTARIBEL

A compostelá ANTROIDO e a coruñesa TROULA continuaron a madurecer o proxecto dun Teatro Estábel Galego, entretanto a EDG conducía os seus esforzos á consecución dun espazo municipal destinado á programación de teatro galego na Coruña, para o que procuraría o apoio dos grupos TESPIS e O FACHO, da mesma cidade.

O día 1 de novembro de 1978 os xornais comunicaban a constitución²⁷⁹ da COOPERATIVA TEATRAL GALEGA –integrada polos grupos TROULA e ANTROIDO– cuxo obxectivo máis inmediato era a posta en andamento dun «Teatro Estable Galego»:

Los grupos teatrales «Antroido» y «Troula», sin perder cada uno su propia personalidad, han constituído una Cooperativa con el fin de obtener entre ambos grupos una estructura más sólida y amplia que abarcará, entre otras cosas, la realización del proyecto de un Teatro Estable para Galicia.

El Teatro Estable, que se piensa cuajará en breve, es considerado por la Cooperativa como una iniciativa adecuada para Galicia, viable y real. Su puesta en marcha supondrá que en los nueve meses de la temporada teatral se podrán llevar a cabo 400 representaciones en 100 puntos diferentes de Galicia. La presentación del proyecto se hará hacia el 15 de noviembre ante el Ministerio de Cultura, con el fin de poder participar en los presupuestos del citado Departamento para 1979 [IG 1-11-1978].

O grupo ANDRÓMENA sumouse logo á Cooperativa –que recibiu o nome de TEATRO DO ESTARIBEL–, da que se descolgaría TROULA o 30 de xaneiro de 1980 por discrepancias na realización dunha campaña de teatro en Compostela. Até entón, as tres agrupacións que integraban ESTARIBEL teimaron na constitución na Coruña dun Teatro Estábel «como alternativa a la política ministerial en material teatral»²⁸⁰.

No documento entregado ao Ministerio²⁸¹ indicábase o obxecto e a finalidade do proxecto:

O presente proxecto ten como obxectivo o estudo das características e funcionamento dun posible Teatro Estable Galego, ubicado na Coruña e cun ámbito de funcionamento que abarcaría xeográficamente a toda Galicia.

Polas suas características e polas da propia realidade galega, a súa existencia non sería incompatible coa creación doutros posibles teatros estables, ubicados nas cidades máis importantes do país, cun funcionamento coordinado e aglutinador do feito teatral. Neste sentido cumpriría unha segunda etapa, a posta en pé polo menos outro teatro

²⁷⁹ Non se puido documentar o rexistro oficial nin a constitución legal da cooperativa e todo induce a crer que se trataba dunha asociación sen soporte estatutario. No «Preámbulo» do proxecto de Teatro Estábel recóllese o que parece ser un indicador neste sentido; dise: «De presente, o movemento teatral galego, está conformado por un número variable de grupos [...] que, cun funcionamento máis ou menos estable e autoxestionario, cooperativista no económico e democrático en canto ás decisións [...]». Cítase a xestión e economía cooperativista, mais non se menciona o rexistro legal.

²⁸⁰ Palabras de Antonio Simón –integrante de TROULA– recollidas en LVG [10-3-1979].

²⁸¹ Un exemplar do proxecto consérvase na Biblioteca da Facultade de Filoloxía da Universidade de Santiago de Compostela.

estable, ubicado nunha cidade importante da zona Sur (provincias de Pontevedra e Ourense)²⁸².

O Teatro Estable Galego proposto i estudiado no presente proxecto, ten como finalidade fundamental a de constituírese nunha contribución eficaz á normalización da cultura galega nos eidos do teatro, coidando que é unha resposta doada dentro das posibilidades actuais aos graves problemas que a nivel laboral, artístico e cultural, ten plantexados neste intre o noso teatro.

A seguir, explicábase a situación laboral dos traballadores do teatro galego, denunciábase o escaso interese dos organismos oficiais e facíase un repaso da especial disposición poboacional e sociocultural de Galiza, disposición que non permitía «unha planificación eficaz de distribución, por canto a iniciativa de levar ou non teatro a tal ou cal asentamento de poboación, está fora do control de quen producen os espectáculos».

O Estábel suporía a creación de trinta e dous postos de traballo –vinte e cinco actores e técnicos especializados e sete postos de persoal auxiliar– e a produción de catro espectáculos anuais –dos que se realizarían, en total, catrocentas representacións–, para alén da programación de quince espectáculos producidos por outros grupos de teatro galego e a organización de cursos de capacitación técnica e artística, así como un programa de investigación. Para o desenvolvemento de todas estas actividades precisaría dunha sala estábel²⁸³ e un teatro portátil «transportable e desmontable que sirva prá programación en xira dos espectáculos da Cooperativa» e «que efectuaría ao longo da tempada teatral (40 semáns) dous recorridos idénticos por un total de 60 localidades permanecendo dous días en cada punto.»

Os cuarenta millóns anuais de orzamento serían aportados polo Ministerio de Cultura –un terzo–, «cubriendo el resto a partes iguales las entidades más directamente vinculadas a la vida ciudadana del país gallego como ayuntamiento, cajas de ahorro, diputaciones, y la propia autofinanciación de la cooperativa» [LVG 10-3-1979].

Entretanto, sorprende que, apeada a EDG do proxecto, se inclúsen no documento os currículos teatrais de Manuel Lourenzo e Luísa Merelas –ambos da ESCOLA DRAMÁTICA e sen maior vencellamento con TROULA e ANTROIDO. O prestixio do que xa gozaban –nomeadamente o primeiro– pode estar na orixe desta incorporación, nun intento de aproveitar o seu capital simbólico; mais tamén debemos ter en conta que na proposta se demandaba a creación de vinte e cinco postos de traballo artísticos e as dúas agrupacións promotoras non alcanzaban ese número de

²⁸² «En Vigo se presentaron otros dos proyectos de “Teatro Estable”, lo que de ir adelante supondría la existencia de dos organizaciones de este tipo cubriendo las zonas Norte y Sur de Galicia» [LVG 10-3-1979].

²⁸³ Propúñanse como sede tres posibilidades: dous edificios dependentes da Delegación do Ministerio (un deles o emblemático edificio A Terraza) e outro do Concello, o coñecido como Kiosko Alfonso. Incluíanse planos das reformas que os tres predios precisarían.

integrantes, polo que se decidían por incluír dous dos nomes con máis proxección no momento.

Infelizmente, nin este plano nin calquera outro dos presentados ao ministro Pío Cabanillas obtivo o apoio do Ministerio de Cultura e Galiza chegou a 1980 sen conseguir un Teatro Estábel²⁸⁴. Porén, non pode sorprenden a indiferenza de Pío Cabanillas a respecto da creación dun grupo institucional de teatro en Galiza. Para gañar o apoio do poder, os produtores de repertorios alternativos deben convencer os que o exercen de que obterán beneficios coa implantación dos mesmos²⁸⁵; por moito que o ministro fose galego, os seus intereses –e o do goberno centralista do que facía parte– non estaban en dotar a Galiza de cohesión e entidade²⁸⁶ –mais alá do nominal ou anecdótico. Un posicionamento antifranquista non abundaba para defender a instauración social duns repertorios culturais especificamente galegos e, por tanto, diferenciados dos españois.

Coas propostas que se facían desde o colectivo teatral galego non se estaba unicamente a reivindicar a práctica social dunha arte; os obxectivos eran máis ambiciosos, pois se pretendía «crear un teatro galego»²⁸⁷, con todo o que isto implicaba. Por tanto, a falta de profesionalidade argüída polo ministro non era máis que unha escusa –ou un *desideratum*.

Jenaro Marinhas²⁸⁸ deixara constancia no seu discurso de ingreso na Real Academia Galega en 1978 da imposibilidade de defender a actividade dramática galega sen atender á reconstrución nacional de Galiza. O dramaturgo afirmaba a propósito da conquista de público para a teatro do país:

[...] por máis que escritores, escenadores e intérpretes poñan vontade no labor, non avanzará o noso teatro cousa que preste si non conta cun pobo que se sinta tal, e como tal tencione ser protagonista, personaxe na historia

²⁸⁴ Nese ano Francisco Pillado Mayor aínda reclamaba á administración a súa creación: «Hay que ir obligatoriamente a la creación de teatros estables en todas las ciudades de Galicia» [IG 11-6-1980].

²⁸⁵ A análise dos mecanismos de implicación do campo de poder na defensa duns repertorios culturais alternativos aos existentes nunha determinada altura fica fóra do noso estudo, mais, no xeral, o argumento definitivo será o convencemento de que coa planificación conducente á instauración dos novos repertorios os que exercen o poder conseguirán contrapartidas –máis capital, do tipo que for, capital que supón máis poder.

²⁸⁶ A asunción por parte dunha entidade social real ou potencial –pensemos na Galiza– dun repertorio alternativo proporcionalle ao grupo cohesión, condición necesaria para a creación e supervivencia de grandes unidades sociais. Esta cohesión socio-semiótica, ou cohesión sociocultural, «describe unha situación na que existe un sentimento amplamente estendido de solidariedade, de estreita unidade entre un grupo de persoas, unha situación que, en consecuencia, non precisa unha conducta imposta pola simple forza física» [Even-Zohar 1995: 188]. O Goberno centralista non vía ningunha vantaxe –mais ben ao contrario– na consecución en Galiza desta cohesión.

²⁸⁷ Declaracións de Manuel Lourenzo recollidas na prensa diaria [IG 16-10-79].

²⁸⁸ O galeguista coruñés Jenaro Marinhas del Valle (1908-1999) é autor, entre outras, das pezas teatrais *Ramo cativo* (1990) e as incluídas no volume *A revolta e outras farsas* (1965). Membro das Irmandades da Fala da Coruña, en 1978 foi nomeado membro numerario da RAG a proposta de Rafael Dieste, mais renunciaría á cadeira por non partillar os criterios da institución en materia lingüística.

da humanidade, tomar para s'í un digno papel no drama continuo que movimenta a vida dos pobos donos do seu destino. Renunciar a ese papel será caer no brodio maldito da camparsa. O teatro ha de marchar levado a ombros do pobo, como imaxen de santo patrón na procesión da festa maior, e cuando o pobo refuga esa carga, que encomenda a ombros mercenarios, é que xa non hai patrón, nen santo, nen procesión que se diga. Para que exista un teatro galego ha de existir un pobo galego. Este pobo, ligado pola común aspiración de ser o que realmente é, sen adulteración, mistificación nen merma, ceibe de colonialismo político, económico e cultural, devirá, irremisiblemente, no público que necesitamos [...]

Alertemos, esperancemos este noso pobo galego que nada parece esperar, porque sen fe se pode vivir; pero sen esperanza, non. Démoslle esa esperanza que é apetencia de futuro, mostrémoslle o papel que lle corresponde representar na epopeia humana, que non será o de «maldito» ou figurante isento de palabra e de apelido, senón de personaxe que ten algo que dicir e ha de saber decilo con propia voz e con propio acento. Fagamos de Galiza un pobo esperanzado, expectante, atento a se manter na escena do mundo con personalidade característica, con papel particular, e el nos dará o público que o noso teatro precisa para acadar unha dignidade e estima universal [Marinhas del Valle 1979: 29 e 32].

3.2.1.2. Pequeno Teatro Municipal da Coruña

Mais non se podía agardar do Ministerio o apoio para este despertar. A quen recorrer, entón? A vía que intentou a ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA após o seu desligamento do proxecto de teatro estábel do TEATRO DO ESTARIBEL foi a municipal, a partir da constitución da primeira corporación democrática –a cuxa fronte estaba o nacionalista Domingos Merino.

En colaboración cos grupos dramáticos coruñeses TESPIS e O FACHO, en xullo de 1979 entregaron á Comisión de Cultura o anteprojecto dun Pequeno Teatro Municipal²⁸⁹, cuxo principal propósito sería «que os coruñeses poideran ver teatro ao longo do ano, dunha maneira continuada, e xuntar os esforzos dos actores» [IG 2-8-1979]. Coñecemos os detalles da proposta pola información recollida nos xornais coruñeses da súa presentación pública, celebrada un mes despois de iniciar os contactos coa Comisión Municipal:

[...] os grupos ditos propoñen ao Axuntamento da Coruña a creación dun Pequeno Teatro Municipal. Esta entidade aportaría un local do seu patrimonio dotado dunhas condicións dignas e con tódalas necesidades. Os grupos, aportarían os seus espectáculos e a colaboración pra contratar outros posibles, en réxime de taquillaxe. Habería unha representación diaria con un día de descanso por semán e os domingos unha matinal infantil. Os precios das localidades serían de 100 e 50 pesetas respectivamente. Na medida do posíbel, os grupos solicitantes pretenden que este proxecto se encete xa a comezos da tempada teatral 1979-1980 [IG 2-8-1979].

²⁸⁹ O día a día do Pequeno Teatro Municipal estaría nas mans dun Consello Rector integrado por un membro de cada grupo. «Estos, junto con el Delegado de Cultura del Ayuntamiento, conformarán la Comisión Mixta Rectora, cuya función principal sería la de programación. Además, se encargaría de estudiar los resultados conseguidos al finalizar la vigencia del proyecto, que sería en principio de un año» [LVG 2-8-1979].

A elección por parte da ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA dos seus socios na aventura dun teatro municipal non era en absoluto casual. En consonancia coa propia definición da entidade que se proxectaba, contouse con colectivos da cidade herculina. A AGRUPACIÓN TEATRAL TESPIS (1960) era un grupo de longa traxectoria co que mantiveran estreito contacto os membros de EDG²⁹⁰ e a Asociación Cultural O Facho, promotora do homónimo Certame de Teatro Infantil, coñecera os primeiros pasos dos que posteriormente fundarían TEATRO CIRCO e a relación entre ambas agrupacións era máis que cordial. Con todo, abrían as portas da sala municipal a todos os colectivos dramáticos coruñeses, coherentes co seu propósito de unir esforzos:

Os seus promotores afirman que é un proxecto aberto a tódolos grupos e a outras actividades teatrais, coma exposicións, conferencias, táboas redondas e proieccións [IG 2-8-1979].²⁹¹

Unha das maiores complicacións coas que se encontraron foi a de dar cun local axeitado onde se puidese «representar de cotío, o que permitiría unha certa estabilidade e facer medrar a necesidade do teatro nos coruñeses e crearlles un hábito». Todos os que suxería a Corporación Municipal eran rexeitados por non reunir as condicións precisas para a práctica escénica. Os grupos informaban, ademais, do problema que supuña que o Concello non tivese inventariados todos os locais da súa propiedade.

En novembro dese ano, o grupo socialista propuña á Comisión Municipal de Cultura o establecemento no Kiosko Alfonso dunha Aula de Cultura ao que se incorporaría o Pequeno Teatro Municipal; o edificio, lembremos, era o mesmo que se demandaba para servir de sede ao Teatro Estábel promovido por ESTARIBEL.

La propuesta socialista sobre la utilización del Kiosco Alfonso se concreta en que permanezca en el piso alto del edificio la sala de conferencias y proyecciones, aunque en el futuro fuese necesario también racionalizar el espacio. El piso bajo se dedicaría a sala de teatro y conciertos, exposiciones, oficina y archivos. Se descarta con ello la petición del Teatro Estable Coruñés, que solicitaba una concesión por cinco años [IG 21-11-1979].

A pesar das diferenzas xa apuntadas, a ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA non abrigaba a intención de competir con TEATRO DO ESTARIBEL por seren elixidos para xestionar unha sala. O colectivo teatral estaba a traballar en conxunto pola expansión e consolidación do seu mercado mediante novas fórmulas de consumo teatral e non podían permitirse unha loita que iría en contra dos intereses xerais. A elección do

²⁹⁰ Manuel Lourenzo, por exemplo, dirixira en 1966 *Sonata de espectros*, de A. Strindberg, encenada por TESPIS, e outros socios da ESCOLA, como Xosé Manuel Vázquez, iniciaran a súa actividade escénica nesta agrupación.

²⁹¹ En ocasións fíxose mención expresa do grupo TROULA: «Los tres grupos antes enunciados tendrían preferencia la hora de actuar en esta sala, en unión del grupo “Troula”, al mismo tiempo que se gestionaría la actuación de otras compañías e incluso grupos y coros gallegos» [LVG 6-12-1979].

Kiosko Alfonso –un espazo reclamado desde moitos ámbitos– debe ser entendida, por tanto, como a única posibilidade real que se lles ofrecía desde o Concello²⁹². Se o Ministerio de Cultura non daba resposta aos requirimentos de ESTARIBEL, a EDG estaba a procurar unha vía diferente –a municipal. Neste sentido, desde o momento da presentación aos medios do anteproxecto os tres grupos quixeran deixar claro que non se trataba dunha competencia:

[...] o problema que surxe é a posíbel contradición ou incompatibilidade co Proxecto de Teatro Estable, cousa que parece evitable por partires dun plantexamento diferente, e o seu émbeto non sería o mesmo [IG 2-8-1979].

A Corporación Municipal non acababa de adoptar ningún acordo para a creación da Aula de Cultura que incluíra o Pequeno Teatro Municipal e no mes de decembro os tres promotores convocaban unha rolda de prensa en que deixaban patente a súa preocupación²⁹³. Probabelmente, as difíciles circunstancias en que e encontraba o goberno local coruñés –que levarían á dimisión do seu titular en marzo de 1981– non foron alleas a este silencio²⁹⁴.

Sexa como for, o sistema teatral galego iniciaba a década de oitenta sen ter conseguido ningún espazo alternativo á itinerancia en que se viña desenvolvendo desde a súa recuperación²⁹⁵. As sucesivas decepcións de creación dun teatro estábel

²⁹² «El Ayuntamiento, ya a principios de verano, planteó que el único local disponible era el Kiosko Alfonso, por lo que estos grupos, junto al arquitecto Casabella, estudiaron el lugar y levantaron lo que podría ser el plano de las futuras instalaciones, en las que se incluía el teatro –apto para representaciones musicales y de danza–, sala de exposiciones, camerino y aseos, así como archivo y un pequeño bar. Los planos fueron presentados de nuevo en el Ayuntamiento y se presentó la complicación de que el alcalde había ofertado el lugar a TV.G., aparte de que existía un acuerdo de la Corporación anterior sobre el mismo tema. Después, el grupo socialista recogió la idea y la presentó a la Comisión de Cultura, pero al parecer ahí quedó estancado el tema al no haber sido tratado ni en Permanente ni en pleno corporativo» [LVG 6-12-1979].

²⁹³ En xaneiro de 1980 aínda se confiaba na posta en andamento da sala municipal e nas *Memorias de 1979* a ESCOLA DRAMÁTICA dábaos por feito: «Compre contabilizar tamén nun sentido positivo o éxito dalgunhas xestións da E.D.G., como foron a consecución, traballando en colaboración cos grupos teatrais coruñeses Tespis e o Facho, dun Pequeno Teatro Municipal para a Coruña».

²⁹⁴ Outras peticións da EDG, como a solicitude do Kiosko Alfonso para a realización dunha quincena teatral, alegando que a actividade teatral da EDG se vía «considerablemente diminuída debido á carencia de subvencións e outras axudas estatais, e ten serias dificultades para desenvolver o seu labor de espallamento e normalización do teatro galego que figura nos nosos estatutos fundacionais» [carta da EDG ao ponente da Comisión de Cultura do Concello da Coruña, con data 31-12-1979. APML], tampouco fora atendida polo Concello, que alegaba que «estando pendientes de aprobación las bases redactadas para el otorgamiento del patrocinio municipales en actos a celebrar en el Kiosko Alfonso, no será posible la utilización sin tasas en estas fechas del Aula de Cultura» [resposta do Concello datada o 18-2-1980. APML].

²⁹⁵ Así, cando en maio de 1980 o grupo «La Condena», de Mieres, se dirixe á EDG preguntándolles a quen se poden dirixir para organizar unha xira por Galiza, a resposta da ESCOLA evidencia que en cuestión de mercado e distribución o sistema teatral galego continuaba a ser o mesmo que na década de setenta: «Para una gira por Galicia», explicaban, «es imprescindible que escribais, adjuntando información de vuestros espectáculos, a estas entidades: Caixa de Aforros de Galicia, Rua Nova, A Coruña. Sr. Martelo. Aula de Teatro, Vicerrectorado de Extensión Universitaria, Palacio de S. Jerónimo, Santiago de Compostela: Miguel A. Gómez Segade. En ellas se centralizan la mayor parte de las

—os intentos de Vigo²⁹⁶ e A Coruña— ou municipal —o comentado da Coruña e outro máis que se deu en Santiago—, así como a constatación de que as administracións centralistas non responderían as súas demandas de apoio, supuxo a primeira grande vacina contra a inxenuidade que aínda invadía o espírito das agrupacións (re)fundacionais. A evidencia deste desamparo levaba a Roberto Vidal Bolaño a proferir —coa súa vehemencia habitual— verdadeiros improprios contra os poderes públicos, suxerindo un enfrontamento aberto:

O momento é malo, podía selo máis, podía selo menos. Supoño que algo de esperanza no futuro debo ter porque sigo facéndoo e non pensei en deixalo. Creo que ao mellor hai que plantexarse un enfrontamento aberto, violento si fai falta, coa administración ou con aquelas forzas que poden facer que a administración se decate que existimos, e non soio para f... senón tamén para facelo con dignidade, ou ben mandalos ao c... e buscar solucións propias desde aquí e desde nós. O que non podemos é andar durante máis tempo xogando e deixándonos derrotar pola burocracia e polo agotamento de ter que negociar con quen non quer negociar con nós, con quen quer impoñer condicións...[Ledo 1980]

3.2.2. Primeiros pasos na construción dunha andaimaría institucional

Sen dúbida, un dos indicadores de que un sistema está a adquirir carta de natureza radica na existencia dunha serie de entidades encargadas da súa defensa e control, pois «todo discurso social [...] precisa dun aparello institucional que garanta a lexitimación e a efectividade da súa normativa» [González-Millán 1994b: 16].

O elemento Institución²⁹⁷, para alén de determinar as canles polas que circulará a produción sancionada pola oficialidade, protexe o proceso de provisión de produtos socio-semióticos, implicándose directamente no seu coidado; aliás, a institución vai ser quen teña a potestade de decidir que feitos do sistema deberán ser conservados pola comunidade. Fan parte do agregado institucional dun sistema o sector máis prestixiado dos produtores, a institución educativa, o corpo gobernativo, os críticos e

actividades teatrales. Por nuestra parte, una vez aquí, podemos ayudarlos a gestionar algunas representaciones por taquilla en La Coruña, que, sin embargo, por sí solas, no cubrirían la gira» [APML].

²⁹⁶ Para alén da iniciativa da sala Carral —que tamén se malogrou—, a cidade olívica coñeceu o proxecto de teatro estábel da Agrupación Teatral de Vigo, que aglomeraba os grupos ALÉN, XIADA, ESCOITADE, A FARÁNDULA, QUEIZÁN e SAUDADE. Finalmente, reducírase a nunha campaña na temporada 1979-80 [Iglesias 1981], moi criticada, por certo, por TEATRO DO ESTARIBEL que a acusaba de «Crearse como entidad cerrada, con una estructura interna totalmente piramidal, por no ser una entidad de producción de espectáculos sino, simplemente, una entidad contratante y fundamentalmente de espectáculos no gallegos, por no considerar la itinerancia como algo fundamental en su estructuración y por no ser, en definitiva, de gran ayuda para el proceso de consolidación y avance del Teatro Gallego» [E. Alonso 1980: 10].

²⁹⁷ Na teoría de polisistemas a institución engloba os factores envolvidos no mantemento do teatro como actividade socio-semiótica e no regulamento das normas que constitúen o seu repertorio, sancionando unhas e desaprobando outras [Even-Zohar 1990b]. A institución xerarquiza o sistema, pois establece un centro con prestixio e unha(s) periferia(s) penalizada(s) e desprovista(s) de recoñecemento.

analistas, as publicacións especializadas, as asociacións profesionais e, en xeral, o conxunto de medios de comunicación social [Even-Zohar 1990c: 37-38].

Unha das teimas máis importantes do colectivo teatral galego durante o período pre-autonómico —teima en que investiron unha inxente cantidade de enerxía— foi o establecemento dunha andaimarfa institucional que regulase e protexese a creación teatral e os individuos implicados nela. As referencias a esta necesidade son constantes; eis un exemplo:

Por iso é urxente criar na Galiza unha serie de Institucións que atendan ao fenómeno teatral. Estas Institucións son un paso obrigatorio para a democratización da cultura e do Teatro. [...] Estas entidades son oxe unha realidade en todos os países democráticos de Europa [Blanco Gil 1978: 86-87].

Desde a recuperación da actividade dramática galega dos anos sesenta, as agrupacións teatrais loitaron denodadamente contra a invisibilidade, procurándolle presenza social ao fenómeno que protagonizaban. Esforzáronse por seducir a prensa escrita, para que cubrise as mostras de Ribadavia e cantas outras se celebraban en Galiza, así como cada unha das funcións que se daban durante o ano²⁹⁸. O especial momento de efervescencia social que se viviu após a morte do ditador, en que se estaba a instaurar unha outra realidade cultural, propiciou que os xornais pousasen a súa atención no fenómeno teatral. Con todo, o espazo que se dedicaba á actividade dos palcos continuaba a ser moi irregular e as crónicas víanse con frecuencia invadidas de preconceitos; para os medios escritos, o teatro galego continuaba a ser, a finais da década, un fenómeno social case anecdótico²⁹⁹.

Con maior ou menor regularidade, varios dos participantes do movemento teatral —os de maior capital simbólico, que deste xeito se retroalimentaba— colaboraron na prensa escrita como cronistas do acaecemento teatral, até, nalgún caso, manter nas páxinas de cultura seccións dedicadas á actividade espectacular³⁰⁰. O estadio en que se encontraba o sistema teatral non permitía aínda a especialización dos seus traballadores e estes víanse na necesidade de cubrir todos os campos; perante a falta

²⁹⁸ Os principais grupos do panorama teatral galego dese momento emitían unha enorme cantidade de información escrita —convocatorias, comunicados, recensións informativas— que facían chegar aos medios, nun intento por facer entender aos xornalistas a magnitude do fenómeno que se estaba a producir.

²⁹⁹ Só así se explican cabezallos como «El teatro gallego existe» [IG 24-8-80]: se a súa existencia for unha evidencia, non sería noticia. Por outro lado, a insistencia coa que o termo «teatro» —«grupos de teatro», «xornadas de teatro» etc.— se fai acompañar do adxectivo «gal(l)ego» está a informar, igualmente, da non asunción plena da actividade teatral como algo propio —un elemento dos repertorios culturais recoñecidos. A este respecto escribiría en *Pipirijaina* Roberto Vidal Bolaño [1980: 4]: «Porque conviene hacer saber que al decir de nuestros muchos ilustrados, el teatro en Galicia no existe. De asistirles la razón, como casi nadie parece dudar, salvo nosotros mismos y los entre 60 ó 70.000 gallegos de a pie que confrontan los veintitantos espectáculos teatrales que en esta nación se producen cada año, uno podría muy bien encontrarse [...] describiendo un paisaje y un paisanaje teatral inexistente».

³⁰⁰ Roberto Vidal Bolaño, por exemplo, sustentou durante moito tempo unha sección diaria de crítica teatral e cinematográfica no xornal coruñés *El Ideal Gallego*.

de xornalistas con coñecemento do fenómeno teatral³⁰¹, deberían atender tamén a crónica escrita.

Os produtores procuraron resonancia aos feitos de sistema tamén en publicacións de fóra de Galiza³⁰², servíndose do recoñecemento exterior para conseguir a atención da prensa galega. No que atinxe as publicacións especializadas, até o ano 1980 só se puido contar cos *Cadernos da Escola Dramática Galega*. Canto á radio, a cobertura era –cando as emisoras locais se facían eco da actividade teatral– moi semellante á da prensa escrita³⁰³. A televisión, entretanto, podía xogar un papel determinante na súa popularización, e por iso a Plataforma Galega da Cultura solicitou ao «Centro Rexional de TVE en Galicia» a retransmisións de encenacións programadas en Ribadavia, sen que a súa demanda fose atendida. Mais a nova situación política prometía novidades a este respecto, novidades que exixirían que o colectivo estivese á altura das circunstancias:

Se piensa ya en que, a poco más de un año vista, cuente Galicia con un espacio de tres horas diarias de televisión. Esto no será posible –y nos lo decía Antonio Francisco Simón, del grupo «Troula»– si Galicia no cuenta con suficiente número de grupos teatrales, con suficientes escuelas prácticas de formación de autores, de escenógrafos, de directores de escena, de actores... En otro caso, la televisión gallega no dejará de ser un remedo, mejor o peor hecho, y siempre más tirando a lo último de la televisión madrileña o del cine de Hollywood o Nueva York [LVG 21-12-1978].

Un pequeno avance na institucionalización social do teatro supúxoo a creación en 1978 do Premio da Crítica de Galiza³⁰⁴ na modalidade de «Ciencias e artes da

³⁰¹ Un repaso ás asinaturas dos artigos constata esta falta de especialización. Existía, con todo, algunha excepción, como Tucho Calvo ou Xoel Gómez.

³⁰² Publicacións especializadas de distribución nacional, como *Primer Acto*, e algunhas revistas culturais catalás –*Mundo Diario* e *Tele/eXpres*, por exemplo, publicaron colaboracións de Xoel Gómez– focaron con frecuencia a súa atención no teatro galego.

³⁰³ Xosé A. Perozo [2002: 266-267] explícanos como se realizaban as críticas de Ribadavia: «O método de transmisión consistía en escribir a crónica ou o artigo na pensión onde nos hospedabamos e mandar os folios á redacción de Vigo ou da Coruña no último Castromil que pasase pola vila. E dúas, as obras rara vez se representaban máis dun día na mesma cidade. Polo tanto, en realidade escribíamos para deixar unha especie de heroico testemuño histórico e para que os grupos criticados coñecesen a opinión do intrépido crítico. No caso da radio, eu difundía as miñas habitualmente por La Voz de Vigo e en ocasións polas *emisoras hermanas* de Radio Juventud de La Coruña o La Voz del Miño de Ourense, emisoras que naceran no seo do *Movimento Nacional*. Aquelas críticas vían a luz da difusión ó seguinte día vía telefónica, nos programas matinais locais. Era a crítica máis inmediata posible. O seu impacto na audiencia, calculo, había de ser mínimo, pero é ben certo que, crítico e criticados, nos sentiamos moi satisfeitos de ocupar aqueles pequenos espazos, que tentaban ser de liberdade e amor ó teatro, xeraban polémicas entre nós e sentiamos que traballabamos pola cultura galega, á que case ninguén lle puña letras maiúsculas e si moitos atrancos».

³⁰⁴ Os Premios da Crítica de Galiza naceron en 1977 –impulsados por Bieito Ledo e Xosé González Martínez e a iniciativa do Círculo Ourensán-Vigués– «para significar o labor daquelas persoas, empresas e institucións que se significaron polo seu labor a prol da normalización lingüística e cultural». O primeiro ano déranse en cinco modalidades: ensaio, creación literaria, investigación, música e iniciativas culturais.

representación», outorgada ese ano ao grupo TROULA³⁰⁵. Porén, no outro lado da balanza pesaba moito a decepción –xa comentada– que supuxo a falta de implicación suficiente por parte das administracións na defensa e promoción da actividade espectacular. A resposta por parte doutras institucións do sistema cultural galego –a Real Academia Galega, por exemplo– foi igualmente menor da agardada.

Na institución educativa depositábanse, entretanto, moitas esperanzas: se se alcanzaba unha escola realmente galega, esta representaría unha das columnas máis fortes na planificación dos repertorios culturais galegos –de cuxa instalación dependía a sorte do teatro–, ademais de representar un importante elemento de mercado. O 20 de agosto de 1979 publicábase no Bolentín Oficial do Estado o Real Decreto 1981/1979, de 20 de xullo, polo que se regulaba a incorporación da lingua galega –elemento central destes repertorios– ao sistema educativo de Galiza. O denominado «Decreto de Bilingüismo»³⁰⁶ supuxo, no entanto, un paso adiante na cooficialidade disimétrica das linguas recollida na Constitución de 1978, dificultando calquera iniciativa normalizadora³⁰⁷. A lei foi intensamente respondida desde as camadas comprometidas na re-galeguización do país e o súa perversa natureza foi inmediatamente desvendada até por aqueles que –como Paco Martín³⁰⁸– integraron a «Comisión Mixta» creada pola Consellaría de Cultura para regular a súa concretización e posta en andamento:

De todos é sabido o labor de séculos que foi convencendo ó home galego da inutilidade cultural, científica e social da súa fala. [...]
E o Decreto que nos ocupa, ou, por mellor falar, a Orde que o desenrola non fai nada por mellorar a situación. Mais ben podíamos decir que deixa

³⁰⁵ Parabenizándose pola iniciativa, Roberto Vidal Bolaño [1980: 5-6] denunciárala, con todo, o desprezo –traducido en ignorancia– dos «ilustrados» galegos: «alguno de los espectáculos propuestos hubo de ser desconsiderado por razones de tanto peso como la de que la mayoría del jurado los desconocía», entre os que figuraban encenacións que, segundo Vidal, levaban realizadas sesenta representacións. No mesmo artigo lamentábase que de declaracións vertidas en público por Dieste ou Cunqueiro se desprendese que descoñecían por completo o fenómeno teatral que se estaba a producir en Galiza.

³⁰⁶ M^a Pilar García Negro [1991: 273] considera a denominación popular do Real Decreto «unha exacta definición sociolingüística da desigualdade que viña reforzar para o galego».

³⁰⁷ A norma legal foi empregada de maneira represiva contra a lingua que, paradoxalmente, dicía protexer: «[...] nunca tan lonxe se ensaiou, coa lei na man, a persecución do uso do galego [...] Por primeira vez, aliás, a represión que se cerniu sobre o uso do galego no ensino foi *organizada*, en íntima conexión de autoridades educativas españois, inspeccións e delegacións do Ministerio de Educación, Consellería pré-autonómica, asociacións de pais, portavoces de partidos políticos españois (PSOE) camuflados no pseudónimo, medios de comunicación [...] O Estado –e todos os seus tentáculos e colaboradores– botou un auténtico pulso xustamente no país, a Galiza, onde o grau de opresión lingüística era maior e onde se explotaron a fondo –con alardes de demagoxia e de manipulación informativa incríbeis– todos os resortes do medo e da colonización, para tentar domear de vez o que, como xa indicámos, se viña producindo a prol da normalización do alego desde principios da década dos setenta» [García Negro 1991: 274].

³⁰⁸ Paco Martín (Lugo, 1940) exerce como mestre desde 1961. Entre os anos 1974 e 1975 dirixiu o suplemento «Axóuxere. Semanario do neno galego» do xornal *La Región*, de Ourense. Ten publicados unha mancha de títulos para os máis cativos e en 1986 recibiu do Estado español o Premio Nacional de Literatura Infantil e Xuvenil.

enteiramente despechada a porta que consinta en que todo siga do mesmo xeito. As condicións que se impoñen ós Centros que pretendan un ensino en galego e que serán sempre interpretadas por persoas alleas a eles e ese modo de tutela paternal que exerce sobre aqueles que rexeiten o galego así o fan pensar.

Por outra banda algúns dos organismos oficiais do M.E.C.³⁰⁹, en teoría encargados de facilitar o doado cumprimento do establecido [...] adócanse en moitos casos, a sementar a confusión entre os implicados con notas públicas, trabas seudolegais e, mais que nada, amosando unha inhibición moi semellante ó desprecio que ven dar razón a aqueles que opinan que o galego no ensino non é senón unha exótica concesión, sen futuro, que sirva pra conformar a algúns nesta chamada democracia [P. Martín 1980: 143-144].

A función institucionalizadora da Escola estaba a se ver severamente ameazada e minguan as esperanzas de que servise de motor na instalación dos novos repertorios culturais. Con todo, o colectivo teatral aínda depositaba moitas expectativas na implicación dos mestres na reivindicación dunha dramática propia.

Posto que aínda non se consolidara como tal ningún dos factores susceptibles de se constituír en elemento institución do sistema teatral, os grupos decantáronse pola defensa corporativa. Así, déronse varios intentos de asociación dos traballadores do teatro galego³¹⁰ e o colectivo conquistou un certo grao de institucionalización social, mais ningún deles sobreviviu á década de setenta. Aínda na última das edicións da Mostra de Ribadavia a preocupación pola consolidación dun ente que os representase seguía presente³¹¹.

A década finalizou coa premonición³¹² de que non se celebrarían máis edicións da Mostra de Abrente, após os desencontros vividos na convocatoria de 1980 –convocatoria que se adiou até o mes de setembro. Coa súa desaparición, o teatro galego perdía un dos seus eventos de referencia, con todo o que isto implicaba: perda de presenza nos medios de comunicación, de intercambio entre os grupos, de proxección exterior etc. Os grupos mobilizáronse para procurar unha alternativa á Mostra de Ribadavia noutra cidade, mais non chegou a concretarse unha outra cita. Con todo, na última edición do festival da capital do Ribeiro comezaría a se xestar a Asociación Profesional do Teatro Galego que, como se analizará máis adiante, naceu a finais de 1980 coa intención de defender os intereses dos traballadores das táboas.

³⁰⁹ Ministerio de Educación e Ciencia.

³¹⁰ Os máis importante foron o Centro Coordinador do Teatro Galego (1975-77) e a Asemblea do Teatro Galego (1977-1978).

³¹¹ Segundo informan López Silva e Vilavedra [2002: 96] na mostra que tivo lugar en 1980 «se chegou á conclusión da necesidade dunha sociedade aglutinante, que nesta ocasión se chamaría Centro Nacional do Teatro Galego».

³¹² Na crónica de Abrente publicada no primeiro número de *Don Saturio*, correspondente aos meses de novembro e decembro, falábase da edición de 1980 como «a VIII cita, e cecáis a derradeira».

3.2.2.1. A participación da ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA no establecemento dun agregado institucional

Como xa se sinalou, os produtores tiñan que articularse en entidades recoñecíbeis para deixar de ser, a ollos da cidadanía, unha masa informe de individuos que compartían inclinación pola práctica escénica. Por outro lado, resultaría de enorme valor para os seus obxectivos que o movemento teatral e as agrupacións que o integraban acadasen prestixio entre o pobo galego.

Desde os tempos de TEATRO CIRCO, os integrantes da EDG foron perfectamente consciente desta urxencia e as súas actuacións tiveron sempre presente a vontade institucionalizadora. Na primeira das *Memorias* editadas pola ESCOLA³¹³ –a de 1978– a cooperativa facía unha declaración de principios en que se incluía esta vontade:

Crear institucións, organismos que atinxan á normalización dos estudos e da práctica teatrais, á recuperación dramatúrxica, á investigación e experimentación técnicas, á preparación dos actores e a captación dos públicos, á proxección no teatro do mundo infantil, á comunicación, en suma, son obxetivos desta Escola Dramática [...]

Ademais de crear un organismo teatral, había mester de publicitar as súas iniciativas e obter o recoñecemento público, posto que o renome implicaría a definitiva instalación social da entidade. O esforzo –común á totalidade dos grupos representativos do momento– foi especialmente intenso no caso da ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA, que procurou manter en todo momento contacto fluído cos medios de comunicación e que se implicou en practicamente todo o que se facía a nivel cultural na cidade da Coruña e, en xeral, no país galego, nun intento por «contar» –eles mesmos e, por tanto, a actividade teatral– no panorama social e cultural.

A escolla do nome –cunha historia silenciada polo franquismo, mais que podía ser recuperada– foi, neste sentido, un grande acerto e a agrupación non desaproveitou as oportunidades de se ligar nominalmente ao cadro dramático das Irmandades da Fala da Coruña.

3.2.2.1.1. Os tres departamentos

A mesma vontade institucionalizadora levounos a artellar a EDG en tres Departamentos con atribucións delimitadas:

A ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA organízase en tres departamentos con funcionamento autónomo interrelacionado: DIDÁCTICAS, que atinxe a todos os aspectos de preparación profesional para o traballo no teatro; DRAMÁTICAS, que ofrecerá espectáculos creados na E.D.G. ou contratados por ela, e ESTUDOS TEATRAIS, que se artella en diversos apartados, desde

³¹³ A propia publicación dunhas *Memorias* envolve apetencias institucionalizadoras.

dramaturxia astra estudos literarios, sociolóxicos ou plásticos. Os tres departamentos relaciónanse por unha COORDINACIÓN XERAL, sendo a XUNTA RECTORA elegida pola ASAMBLEA DE SOCIOS COOPERATIVOS o normal organismo de goberno.³¹⁴

A decisión de se organizar en seccións ou departamentos foi un fenómeno común nas asociacións culturais nadas após 1968³¹⁵ e xa moito antes o Conservatorio Nacional de Arte Galega de 1919 nacera coa intención de se articular en seccións.

As múltiples fronteiras que a ESCOLA quería atender xustificaban esta distribución; desta maneira, repartíase o traballo, definíanse con maior clareza os obxectivos e responsabilizábase aos socios de xestións concretas, sen que, por iso, se perdese a unidade da cooperativa. Mais, independentemente da produtividade desta división, o certo é que, dando a coñecer os tres departamentos, a EDG proxectaba sobre a sociedade unha imaxe seria, eficiente, non improvisada, de organismo estruturado e, sobre todo, institucional. Por este motivo, as seccións non foron unicamente unha disposición de uso interno, senón que tentaron por todos os medios darlles transcendencia pública³¹⁶. Co seu espallamento, estaban a dar idea da variedade de aspectos relacionados co teatro e a confirmar a existencia dun colectivo organizado.

Mais para que a división non fose meramente nominal, os departamentos debían funcionar realmente, pondo en andamento iniciativas concretas. Aliás, terían que realizar un labor coherente que non deitase por terra o prestixio que pouco a pouco foran gañando. A verdade é que no trienio 1978-1980 os tres departamentos da EDG mantiveron unha intensa actividade que respondía aos propósitos para os que foran creados.

O Departamento de Didácticas, dirixido por Rosario Barrio, traballou permanentemente cos máis novos e cos interesados na actividade dramática, organizando obradoiros infantís ou de iniciación ao teatro que cubrían a práctica totalidade do ano, non só no local da ESCOLA³¹⁷, mais tamén –en colaboración con

³¹⁴ Cf. *Memoria da Escola Dramática Galega – 1978*. O 5 de setembro de 1978, a Xunta Reitora provisional nomeara un responsábel para cada departamento, resultando elixidos Rosario Barrio, Manuel Lourenzo e Francisco Pillado –de Didácticas, Dramáticas e Estudos Teatrais, respectivamente. O día 29 do mesmo mes, os tres titulares –xunto coa achega particular doutros membros, como Xoán Guisán– presentaron informes sobre as posibilidades reais de actuación, as súas aspiracións e necesidades, así como posíbeis vías de financiamento, para alén de ofrecer propostas para un mellor funcionamento dos mesmos.

³¹⁵ A Agrupación Cultural Abrente, por exemplo, estruturábase en seccións.

³¹⁶ Nas propias *Memorias* desglosouse sempre a actividade anual das tres seccións e as entrevistas e comunicados á prensa tornaban patente en todo momento cal era o departamento promotor de cada acción da ESCOLA.

³¹⁷ Na EDG convocábase anualmente un «Curso Infantil de Expresión», de varios meses de duración, en que os cativos recibían formación de expresión corporal e oral, escenificación, plástica teatral, danza e sensibilización musical da man de Rosario Barrio, Francisco Pillado, Manuel Lourenzo, Xoán González, Manuela Veira ou Francisco Gómez. En 1980 organizaron o «Primeiro Curso de Iniciación Teatral da

Asociacións de Veciños, de País de Alumnos ou outras agrupacións—, en diversos bairros e centros de ensino da cidade, da provincia³¹⁸ e até doutras localidades galegas³¹⁹. Ademais, celebraron varios cursos de preparación actoral³²⁰ e monográficos sobre diferentes aspectos da expresión teatral³²¹. Diante da inexistencia de calquera entidade pública que se encargase da formación no eido dramático, a ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA iniciaba así un recoñecemento como referente no ensino teatral. Aínda que este non merecese ningún tipo de consideración oficial, os cursos impartidos ou organizados polos membros da EDG gañaron a estima e o recoñecemento das camadas sociais envolvidas na re-galeguización³²².

Canto aos dous «Talleres» en que se estruturou o Departamento de Dramáticas³²³, até 1980 —ano da constitución da COMPAÑÍA LUÍS SEOANE, verdadeiro punto de inflexión na produción espectacular da EDG— levantaron e distribuíron oito producións³²⁴, cun número importante de funcións —nomeadamente dos espectáculos encenados polo «Taller 1»³²⁵. Para alén disto, organizaron na Coruña —na praza de María Pita, no Kiosko Alfonso e no Colexio da Compañía de María— representacións de THÉÂTRE DES TAFURS³²⁶ e de Ramón Rodríguez, do OBRADOIRO DE INVESTIGACIÓN DRAMÁTICA da Sala Carral.

Aula de Teatro», de dous meses, realizado por Agustín Vega (expresión corporal), Francisco Pillado (historia do teatro), Santiago Fernández (ortofonía e dicción) e Xoán González (maquillaxe), que tivo continuidade no último trimestre dese ano na segunda convocatoria do mesmo.

³¹⁸ Organizado pola Asociación de Veciños, en xullo 1980 programaron en Mera (Oleiros) un «Cursiño experimental de materiais do teatro para nenos», dunha semana de duración, impartido por Rosario Barrio, Francisco Gómez, Xoán González e Xoán M. López Eirís.

³¹⁹ Os días 15 e 16 de xuño de 1979, Rosario Barrio e Manuel Lourenzo celebraron na Agrupación Escolar As Lagoas, de Ourense, unha «Experiencia de creatividade teatral para mestres».

³²⁰ En decembro de 1978, por exemplo, Manuel Lourenzo impartiu un «Curso de Preparación para actores ferroláns» [*Memoria 1978*].

³²¹ Improvisación teatral (impartidos por Charo Barrio e Manuel Lourenzo), danza (a cargo de Francisco Gómez e Xosé Miguel Suárez-Torga), ortofonía (con Manuel Lourenzo e Santiago Fernández) e expresión (administrados por Charo Barrio e Manuel Lourenzo).

³²² Fóra dos cursos concretos que se celebraron durante as Mostras de Ribadavia ou o saber que se transmitía en agrupacións como o TEATRO DE CÁMARA DITEA, o ensino teatral en Galiza estivo case reducido ao realizado pola EDG —con propostas aos concellos de Narón, Ribeira, A Coruña...—, polo Obradoiro de Aprendizaxe Teatral de Antroido e o Obradoiro de Investigación Dramática da Sala Carral.

³²³ Á fronte do Departamento de Dramáticas figuraba Manuel Lourenzo.

³²⁴ *A benfadada historia do coitado Bamboliñas* (1978), de Xulio González Lorenzo; *Mulleres de mulleres* (1978), a partir de textos de Otero Pedrayo e Álvaro Cunqueiro; *O incerto Señor Don Hamlet*, *Príncipe de Dinamarca* (1979) e *A noite vai coma un río* (1979) de Cunqueiro; *Edén* (1979), de Manuel Lourenzo; *Coplas de Pardo de Andrade* (1980), baseado en «Rogos á Virxe do Bó Acerto»; *Schreck* (1980), investigación corporal sobre mitos, e *O folión* (1980), tamén de Lourenzo.

³²⁵ Máis adiante comentárase esta división: baste dicir agora que o «Taller 1» funcionaba en réxime profesional e o «Taller 2» estaba integrado polos que conservaban outra actividade laboral e tiñan problemas para representar durante a semana. Significativamente, os tres últimos espectáculos de 1980 do «Taller 2» —cando xa existía a LUÍS SEOANE— non superaron en todo o ano as dúas actuacións, algo que non se dera en toda a historia do colectivo desde os tempos d'O FACHO.

³²⁶ A compañía francesa realizou un espectáculo de animación de rúa e as montaxes *J'aime bien mes yeux* e *Zola et l'uniforme*. Moncho Rodríguez, actor envolvido no proxecto da Sala Carral de Vigo, representou *Eu, Maiakovski*.

No que atinxe o Departamento de Estudos Teatrais, coordinado por Francisco Pillado, continuouse coa investigación teatral e a difusión das manifestacións parateatrais iniciadas anos atrás³²⁷, organizáronse presentacións de libros³²⁸ e conferencias³²⁹ e promovéronse dous grandes acontecementos para o sistema teatral galego que consolidaron a EDG como elemento integrante do agregado institucional: os *Cadernos* e o Concurso de Teatro Breve da Escola Dramática Galega.

3.2.2.1.2 As publicacións e o Concurso de Teatro Breve da EDG

A distribución que alcanzaron os tres números dos *Cadernos da Escola Dramática Galega* publicados en 1978 e o acollemento crecente que se observaba, unido ao desexo dos seus promotores de dar continuidade ao labor de fornecemento de textos aos núcleos máis modestos de traballo actoral –grupos dos centros escolares, asociacións de veciños, agrupacións culturais,...– e de material teórico ou divulgativo que resultase de utilidade a cantos se interesaren en Galiza pola práctica teatral, fixo que a publicación se convertese nunha das actividades centrais da EDG. Os boletíns, o traballo formativo e os espectáculos encenados pola ESCOLA foron as tres grandes columnas sobre as que descansou o seu recoñecemento popular, recoñecemento que se sumaba ao prestixio adquirido polo colectivo entre os seus iguais e que lles permitiu implicarse con certas posibilidades na defensa e definición do sistema teatral galego.

En xaneiro de 1979 déronse os pasos necesarios para o rexistro legal do cabezal da publicación³³⁰, en coherencia coa determinación institucionalizadora da EDG: o sistema de produción espectacular de Galiza tería así unha outra «marca rexistrada». Os *Cadernos* foron inscritos como «folletos técnico-especializados» de periodicidade trimestral; así se publicaba no anuncio do Boletín Oficial do Estado:

Objeto, finalidad y principios que inspiran la publicación: Divulgar diversos aspectos del hecho teatral gallego. Comprenderá los temas de: Actividades que lleva a cabo la Sociedad, difundir el teatro gallego y fomentar su investigación.

³²⁷ Antón Lamapereira, Antonio García e Xosé María Lamas Barbero deron nestes anos varias charlas sobre a parateatralidade en Galiza.

³²⁸ *Progreso e andrómena de Antroido* (Premio Abrente 1977), de Camilo Valdeorras, foi presentado en xuño de 1978.

³²⁹ Santiago Fernández («A lírica galega nos séculos XIX e XX»), Carme Novoa («A gaita e a cornamusa e as súas implicacións culturais na Galicia histórica e mais na Francia»), Miguel Pérez Romero («A función do crítico teatral»), Francine Sucarrat («A poesía de Luís Seoane») etc.

³³⁰ Segundo as instrucións da ESCOLA, a «Agencia General de Patentes y Marcas Clarke, Modet & C.º» tramitou a solicitude de rexistro da marca «Cuadernos da Escola Dramática Galega» o 15 de xaneiro de 1979 no Rexistro da Propiedade Industrial do Ministerio de Industria e Enerxía (solicitude de marca nº 897.729). O 21 dese mesmo mes, Francisco Pillado fixo o propio no Rexistro de Empresas Periodísticas; a petición de inscrición da Sociedade Cooperativa Escola Dramática Galega como empresa editora dos *Cuadernos* publicouse no B.O.E. o 3 de novembro de 1979 –con data 20 de setembro.

Director: Don Francisco Pillado Mayor (publicación exenta de Director Periodista).

Clasificación según el Real Decreto 3471/1977, de 16 de diciembre: «Contenido especial».

Durante o ano 1979 publicáronse cinco títulos, superando a periodicidade sinalada no rexistro. En febreiro tiraron do prelo *A compañía galega Maruxa Villanueva*, número dedicado ao labor desenvolvido en Bos Aires polo colectivo fundado en 1938 por Varela Buxán e ao que Castelao confiara a estrea d'*Os vellos non deben de namorarse* en 1941. O caderno, confeccionado por Francisco Pillado e Manuel Lourenzo –que desde o número tres figuraban, respectivamente, como director e coordinador da serie– incluía cartas-crónica enviadas por Varela Buxán³³¹, Fernando Iglesias «Tacholas»³³², Maruxa Villanueva³³³ e Rafael Dieste³³⁴.

O número catro dos *Cadernos* supuxo a definitiva confirmación de que se trataba dunha publicación de primeirísima orde, tanto pola superación do inmediato –antes que recoller o labor cotián dos grupos teatrais da altura, facía unha homenaxe ao labor heroico realizado polos exiliados en América–, pola altura dos seus colaboradores e polo rigor co que se confeccionaban. Así o recoñecía Carlos Casares nunha recensión xornalística titulada «Cuadernos da Escola Dramática Galega»:

Con esta amplitude de miras, co creto que merecen para calquera persoa que teña seguido a evolución do teatro galego os responsables da Escola Dramática Galega, co acerto do labor hastra agora feito, estamos seguros que o seu traballo ha ter a acollida que merece [Casares 1979].

Con este traballo, estíbbase a reivindicar a dimensión histórica –e non localista– da actividade dramática galega, para alén de incorporar a EDG ao elemento institucional do teatro da Galiza. Desta maneira, defendíase o sistema e o lugar da ESCOLA no seu tecido de relacións.

No mes de abril constatábase a continuidade e seriedade do proxecto coa publicación de dous números a un tempo: un texto dramático de Manuel María destinado aos cativos –*Aventuras e desventuras dunha espiña de toxo chamada*

³³¹ Daniel Varela Buxán (1909-1986) emigrou á Arxentina en 1930, onde fundou –con Maruxa Villanueva e Fernando Iglesias «Tacholas»– a Compañía de Arte Regional Gallego «Aires da Terra», máis tarde Compañía Galega «Maruxa Villanueva», coa que estreou varios dos seus textos.

³³² Fernando Iglesias «Tacholas» (1909-1991), actor de teatro, cinema e televisión de extensísima traxectoria, participou activamente no movemento teatral e cinematográfico bonaerense. Na primeira encenación d'*Os vellos non deben de namorarse* interpretou a Morte e Don Ramonciño. En 1941 fundou con Maruxa Boga a Compañía de Comedias Galegas Boga-Tacholas e en 1945 integraba o equipo que preparaba o programa radiofónico «Recordando a Galicia».

³³³ María Isaura Vázquez Blanco –Maruxa Villanueva ou a «Raíña do Alalá», como foi alcumada en América– destacou na emigración americana como cantante e actriz. De regreso a Galiza, traballou como maestra da Casa-Museo de Rosalía de Castro en Padrón.

³³⁴ O escritor rianxeiro (1899-1981), amigo de Castelao e autor d'*A fiestra valdeira*, fora testemuña da estrea d'*Os vellos*.

*Berenguela*³³⁵, estreado en Ribadavia en 1976 polo grupo O ESPANTALLO— e o estudo *As festas parateatrais na Galicia*, elaborado por Antón Lamapereira —do Departamento de Estudos Teatrais— a partir de material recolleito por Xoán Guisán, Xoán L. Eirís e Amparo Gómez Cores.

Paralelamente, os editores dos *Cadernos* procuraron unha vía de financiamento para os mesmos, de maneira que deixasen de ser unha carga máis para as minguadas arcas da cooperativa³³⁶. Aínda que non se conseguiu asinar ningún concerto, as dilixencias deron algún froito e o 22 de xuño de 1979 recibían unha carta do Departamento de Obras Sociais da Caixa de Aforros de Galicia en que se lles informaba da concesión dunha subvención³³⁷. Aliás, no mes de novembro a Dirección Xeral de Teatro e Espectáculos do Ministerio de Cultura concedeulles un subsidio de 100.000 pesetas para a publicación dos *Cadernos*.

Ese mesmo mes a colección daba un definitivo golpe de efecto coa edición dun texto inédito de Otero Pedrayo. A obra en cuestión, *O Fidalgo e a Noite*, fóralle ofrecida a Pillado por Manuel María:

Meu querido amigo: Revolvendo entre os meus papeles, atopei esa peza de teatro que me mandou D. Ramón Otero Pedraio no ano 1970. No meu poder está o manuscrito orixinal. Coido sería moi intresante publicala nun caderno na ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA. A peza está dentro da liña do TEATRO DE MÁSCARAS, de D. Ramón. E o FIDALGO desta peciña coido que ten moito de autobiográfico: pra mín é a despedida do propio D. Ramón non só do mundo dos pazos, que él viu esborrallar sin remedio, senón que tamén é unha despedida da VIDA. Compriría un estudo máis longo e asiado desta peciña, tan rica en símbolos e tan fermosa.³³⁸

O feito de o poeta da Terra Chá lles encomendar a publicación do manuscrito patentiza, por un lado, a confianza que Manuel María depositaba nos promotores dos *Cadernos* e, por outro, as dificultades de achar canles de publicación para os textos dramáticos —fóra, talvez, da revista *Grial*.

Con este número a EDG non só avigorou o seu lugar no sistema teatral; tamén lle serviu para ocupar un lugar no sistema literario galego, posición que

³³⁵ Na capa deste número reproducíase un deseño de Xan González, inaugurando un costume que se mantería até a desaparición da colección.

³³⁶ A edición dos primeiros números dos *Cadernos*, dos que se facía unha tiraxe de mil exemplares, custaba oito mil pesetas. En 1980 editábanse xa dous mil exemplares por número [X. Gómez 1980a].

³³⁷ BATFPM.

³³⁸ Carta de Manuel María a Francisco Pillado, con data 8-5-1979 [BATFPM]. Na misiva, informábase de como chegara o texto ás mans do poeta: «Cando, no mes de setembro de 1970, Saleta e máis eu, abrimos eiquí en Monforte de Lemos a Librería Xistral, imprentamos, pra celebrar dalgún xeito a apertura da librería, unha peciña miña de teatro titulada *Auto do Mariñeiro*, que xa fora publicada no ano 1961, na desaparecida *Vida Gallega*. Esta edición foi feita pra regalar a clientes e amigos. Mandeille un exemplar a D. Ramón. E foi grande a miña sorpresa cando recibín, a mediados do mes de outono, o orixinal de *O Fidalgo e a Noite* e unha tarxeta, escrita pola mau de D. Ramón, que dice: “Ademirado amigo e poeta: ¡Graciñas por ise mariñeiro eólico ou fistérrico e ise mar antigo! Soio ós poucos fixen, entre mil brúidos e traballos, isa farsa pra que a lea e esgace, con apertas do vello amigo e saúdos a Saleta [...]”».

retroalimentaba o prestixio da ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA no campo da actividade dramática. A repercusión da edición d'*O Fidalgo e a Noite* foi notábel e o Departamento de Estudos Teatrais recibiu numerosos parabéns, incluídos os do propio Ramón Piñeiro³³⁹:

Benqueridos amigos: Recibín o nº 7 dos «Cuadernos da Escola Dramática Galega» que foi para min unha grata sorpresa, pois non tiña noticia desta fermosa e orixinal fantasía oteriana. Coa súa prodigalidade asombrosa, regalaba orixinais manuscritos por pura exuberancia cordial. Seguro que irán aparecendo pouco a pouco. Celebro de veras que o Manuel María vos enviase este texto. E tamén celebro que a vosa colección vaia medrando con folgo xuvenil.³⁴⁰

Durante 1979 os *Cadernos* alcanzaron grande consideración nos círculos culturais galegos, feito que fixo que se multiplicasen as solicitudes e que a EDG tivese que articular a súa distribución. Desde o número sete da serie, incluíuse no cabezal unha nova figura, a de administrador, que recaía en Xosé Manuel Vázquez. Ademais, admitiron subscricións anuais³⁴¹ –unha posibilidade que se lles demandara desde o comezo³⁴²– e recibiron un importante número de peticións, de maneira que o departamento se viu obrigado a investir moito tempo e traballo na xestión dos exemplares –empaquetado, envíos contra-reembolso, control de pagamentos etc.

A publicación asentábase³⁴³ e en 1980 tiñan xa, entre os envíos sen cargo³⁴⁴ e as subscricións, unha listaxe de noventa e seis enderezos, número que non deixaría de crecer nos anos posteriores. Con todo, proseguiron a venda de exemplares a pé de palco, de maneira que en lugares onde non chegaría facilmente noticia dos *Cadernos* tiveron oportunidade de os coñecer de primeira man:

La distribución de las publicaciones de la Escola Dramática Galega se hace, hasta el momento, a través de suscripciones anuales [...] y también mediante la venta directa en los espectáculos montados por la Escola. «Pretendemos –dice Pillado– que el libro de teatro llegue a donde llega el teatro mismo. Hay infinidad de pueblos que están olvidados de la cultura oficial. Hasta ellos llega nuestro teatro y con él nuestros cuadernos. Que esto es eficaz lo demuestran las cartas que recibimos a diario desde villas o pueblos donde hemos actuado y en las que se nos pide autorización para

³³⁹ Ramón Piñeiro López (1915-1990) fora secretario do Comité Provincial do Estatuto de Autonomía organizado polo Partido Galeguista en 1936. Defensor dentro do nacionalismo da vía culturalista, participou na fundación da Editorial Galaxia (1950) e da revista *Grial* (1951). Membro da Real Academia Galega desde 1967, foi, entre 1983 e 1990, o primeiro director do Consello da Cultura Galega.

³⁴⁰ Carta de 10-8-1979 [BATFPM].

³⁴¹ En 1980, a subscrición anual –seis números– tiña un importe de 250 pesetas, que se podían pagar «en man a calquera membro da EDG», con talón bancario, transferencia ou xiro postal. A ESCOLA realizou en 1981 unha campaña de captación de subscritores entre os centros de ensino.

³⁴² Un mes despois de iniciarse a colección, Xoán Babarro xa lles preguntaba –na carta en que autorizaba a reprodución de *Teatro de todo o ano*– se existía a posibilidade de facer unha subscrición para a súa escola [BATFPM].

³⁴³ En maio de 1980 xa estaban esgotados os seis primeiros números [X. Gómez 1980a].

³⁴⁴ Medios de comunicación, institucións culturais, intelectuais...

poder representar algunas de las obras publicadas en nuestros “Cuadernos”» [IG 11-6-1980].

O prestixio gañado pola ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA como editora dos *Cadernos* viuse reforzado, ademais, polo recoñecemento que individualmente adquiriron Francisco Pillado e Manuel Lourenzo coa publicación en xullo de 1979 do ensaio *O teatro galego*³⁴⁵, título que retomaba a historiografía dramática galega³⁴⁶. A EDG e os seus socios erixíanse así en referentes na investigación e divulgación do feito teatral na Galiza³⁴⁷.

A expansión dos *Cadernos* supuxo, como é lóxico, a consagración institucional da ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA, cada vez máis recoñecida e apreciada³⁴⁸. Mais houbo un outro «feito de sistema» que favoreceu a súa institucionalización: falamos da convocatoria do Concurso de Teatro Breve da EDG.

Recollendo o modelo do Concurso Nacional de Teatro Infantil que a Agrupación Cultural O Facho organizaba cada dous anos desde 1973, a ESCOLA decidiu instaurar un certame de textos dramáticos breves³⁴⁹, cuxa primeira edición foi

³⁴⁵ Un exemplo de mobilización dos artistas e intelectuais da época na defensa dos intereses dos creadores galegos –indicativo, por outro lado, do pouco respecto que os organismos públicos demostraban polas publicacións galegas– representouno a protesta colectiva polo reparto de trinta e tres páxinas deste libro traducidas e multicopiadas –sen indicación da orixe– aos asistentes a unhas xornadas de animación cultural organizadas pola Delegación de Cultura, protesta amplamente recollida na prensa –«Ochenta y cinco intelectuales gallegos protestan por el plagio del libro “O Teatro Galego”» [LVG 1-7-1980], «Artista e intelectuales gallegos acusan de plagio al Ministerio de Cultura» [EP, 2-7-1980] etc.

³⁴⁶ No prólogo do volume, publicado por Edicións do Castro, os autores comentaban: «O teatro galego vive nunha situación precaria; aínda e máis un proxecto que unha realidade incuestionable. Mais a fe que o proxecto paga a pena. Faltaba e falta, entre outras cousas, documentación. Saber, en todo caso, o que se fixo, como e cando se encentrou ese proxecto; que morea de episodios e de pausas puxeron nas nosas mans aspiracións e decepcións. Faltaba e falta, enfin, que os galegos souperamos a historia das nosas propias experiencias. En teatro todo é posible, agás a perda da memoria. O cero non existe. A inexperiencia págase coa indiferencia. [...] Foi penosa a labours de investigación; difícil o agrupamento e clasificación do material documental; arriscada a interpretación dos datos grafiados. A razón é de todos coñecida: hai pouca bibliografía teatral. Os arquivos da Escola Dramática Galega –antes, Teatro Circo–foron, en última instancia, o punto referencial da documentación. Vaia, pois, aos compañeiros que neles veñen traballando, unha fonda aperta» [Lourenzo e Pillado 1979: 7].

³⁴⁷ En 1983 diría Alonso Montero no limiar do segundo volume dos *Cadernos*: «Os capitáns desta modesta e grande empresa cultural son Francisco Pillado, o director, e Manuel Lourenzo, o coordinador, nomes ós que debemos, entre outras aportacións, a única historia do feito teatral galego».

³⁴⁸ Cos primeiros *Cadernos* editados en 1979 a EDG enviou a *Memoria* de actividades de 1978, de maneira que o factor de impacto da publicación reverteu tamén na ESCOLA. A *Memoria* era enviada tamén aos medios de comunicación, o que propiciou que durante ese ano aparecesen titulares como «La Escola Dramática Galega pretende luchar por el progreso del teatro, desde la solidaridad y la libertad» [LVG 27-1-1979] ou «Escuela Dramática Galega: un ano máis» [LR 17-2-1980], que reproducían a información recollida no folleto.

³⁴⁹ En 1978 convocaba por primeira vez o Ateneo Ferrolán un outro concurso de textos, tal e como informaba Camilo Valdeorras [1978:33] na revista *Pipirijaina*: «En cuanto a concursos de mayor cuantía, ahí está el infantil de la Agrupación Cultural Coruñesa O Facho que debe ir ya para su V edición [...] y que significa para el teatro infantil gallego lo que el concurso de Abrente [...] para nuestro teatro en general. Otro concurso en ambas modalidades ha sido convocado, pro vez primera este año, por el Ateneo Ferrolán resultando premiados Agustín Magán, director del Grupo DITEA, con “Mesmo semellaban bruxas” y Xan Guisán con “Crónica da amante feia”».

convocada o 17 de Maio de 1979. As iniciativas do colectivo, como vemos, multiplicábanse nesta altura. As bases da convocatoria eran as seguintes:

- 1º. Os orixinais han de ser inéditos e estar escritos en lingua galega.
- 2º. A extensión máxima dos traballos será de dez folios a dobre espacio. Mandaranse por triplicado, sen remite e con plica á ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA, Sta. Teresa, 18 baixo, A Coruña.
- 3º. O premio non poderá quedar deserto agás por falta de orixinais.
- 4º. O premio consistirá na publicación da obra premiada nos Cuadernos da ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA.
- 5º. O prazo de admisión dos orixinais rematará o 15 de xulio ás 20 horas. O fallo do xurado farase público o 25 de xulio no decurso dun acto que terá lugar na ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA.
- 6º. O xurado estará formado por tres membros da ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA, e dúas personalidades de recoñecido prestixio na vida cultural galega.
- 7º. A ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA reservarase os dereitos da primeira edición e poderá estreñar, dacordo co autor, a obra premiada.
- 8º. O feito de concorrir a este concurso presupón que se aceptan as presentes bases.

O regulamento do Concurso é perfectamente congruente cos obxectivos da cooperativa promotora. Como elemento integrante do factor sistémico Institución, a EDG comprometéase, dunha parte, na provisión de ferramentas –neste caso, textos– que garantisen a continuidade e melloramento da produción; se o obxectivo era o fornecemento de obras, o premio non podería, por tanto, ser considerado deserto. Aliás, interesaba a súa difusión e esta era a única recompensa que a ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA podía ofrecer ao gañador: por iso, o premio non ten dotación económica³⁵⁰ e consiste na edición do mesmo na colección dos *Cadernos*.

A extensión dos orixinais viña condicionada polo propio formato da serie, cuxos números publicados até entón constaban de doce páxinas –coa excepción dos dous primeiros, que só alcanzaran as oito. Se temos en conta a inclusión dunha gravura e o tamaño inferior ao folio que tiñan os *Cadernos*, os dez a duplo espazo recollidos nas bases están perfectamente ponderados. Ademais, a brevidade dos textos respondía a unha demanda observada pola entidade:

Lo que se pretende, según Francisco Pillado, es dar salida a un número determinado de piezas breves con las que pueda trabajar el maestro en la escuela o aquellos grupos o asociaciones que no hacen teatro de un modo sistemático. Hay una demanda, por parte de estos grupos, de un teatro con unas características muy determinadas como pueden ser obras de poca duración, sin complicaciones escénicas, pocos personajes, párrafos breves, etc. No hay este tipo de teatro y ese es uno de los aspectos que se intentan cubrir con los «Cuadernos» [IG 11-6-1980].

Porén, non se confiaba na masiva produción de obras dramáticas de curta extensión e esa é a causa de que inicialmente se programase unha convocatoria

³⁵⁰ O Concurso d'O Facho entregaba un premio en metálico –40.000 pesetas na edición de 1981.

bianual³⁵¹; no caso de as condicións evidenciar que se podía aumentar a frecuencia, sempre cabería a posibilidade de organizalo anualmente, como efectivamente aconteceu a partir de 1981.

Institucionalizado xa, no campo teatral, o Día das Letras –agás as últimas edicións, condicionadas pola penuria orzamental, a Mostra de Ribadavia inaugurábase o 17 de maio, día en que tamén se comunicaba o fallo do Concurso de Textos Teatrais–, o xuri emitiría o seu fallo o 25 de xullo –Día da Patria Galega–, evidenciando a vontade de corroborar unha outra data emblemática para a cultura galega.

Finalmente, a ESCOLA tampouco esquecía os seus intereses, reservando para si os dereitos dunha eventual estrea da obra seleccionada.

O texto elixido polo xuri da primeira edición³⁵² –*Lenda antiga dun home que quere voar*, de Constantino Rábade Castiñeira– foi publicado no número oito dos *Cadernos* un mes após o fallo do Concurso.

O número de títulos editados en 1980 nos *Cadernos da Escola Dramática Galega* creceu a respecto do ano anterior. A produción textual que a EDG difundiu nese período caracterizouse pola enorme variedade de temas, xéneros e autores: historiografía dramática –*O Teatro de Cámara Ditea*–; a tradución dun dos xoguetes cómicos de Anton Tchekhov –*Petición de Man*³⁵³–; dous textos de Luís Seoane –*Esquema de farsa* e o artigo *Cara un teatro popular galego*³⁵⁴–; os exercicios de *Teatro na Escola. Materiais de Traballo 1*, e os textos dramáticos *O xigante don Gandulfo, señor de Tentequedo*, de Xesús Pisón, e *Cos ollos do morto*³⁵⁵, de Tomás Barros. A ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA puña de manifesto, a través da elección dos títulos, a súa vontade de alcanzar un equilibrio entre os materiais redixidos por eles propios, as encomendas³⁵⁶, a importación de textos significativos da dramaturxia

³⁵¹ Segundo a acta do fallo do xuri, á primeira edición presentáronse oito obras, «das que se escluiron dúas por non cumprir as bases do concurso».

³⁵² O xuri cualificador estivo integrado por Jenaro Marinhas del Valle, Miguel Pérez Romero, Francisco Pillado Mayor, Rosario Barrio e Xosé Manuel Vázquez, actuando como secretaria sen voto María Xosé Mosteiro.

³⁵³ Desde entón, este texto foi reiteradamente encenado polas agrupacións amadoras galegas.

³⁵⁴ Os diálogos da farsa foron reproducidos en español, como se tiñan publicado en 1957 na revista *Galicia Emigrante*: «Coa excepción das acotacións, que foron verquidas ao galego por M. Lourenzo, damos a “farsa” tal e como foi publicada polo autor, por coidármonos, que, neste caso, o idioma é consustancial ao tono e intencionalidade da obra», dicíase na introdución. O «déficit proxectivo» [Torres Feijo 1999: 274] do sistema cultural galego era aínda evidente.

³⁵⁵ Este texto publicárase un ano máis tarde no volume *Tres Pezas de Teatro* (Edicións do Castro), xunto con *O veo de Maya* e *A raíña e o bufón*. Foi estreado polo grupo de teatro da Universidade Laboral da Coruña o 20 de maio de 1986.

³⁵⁶ Desde o inicio da colección, os seus sustentadores estableceron un importante número de contactos para animar outra xente a facer algo para os *Cadernos*, contaxiándolles o seu ánimo: «[...] sinto como si se me comunicase un pouquichinho do teu entusiasmo e ilusión», comentáballe Celestino Ledo a Francisco Pillado en xuño de 1979 [BATFPM].

universal, a recuperación do pasado e o fomento da escrita dramática entre os autores máis novos.

No primeiro dos números deste ano, reivindicábase o labor do TEATRO DE CÁMARA DITEA e a figura do fundador da agrupación compostelá, Agustín Magán, que asinaba a entrega. No seguinte título, dábase continuidade á liña de traducións iniciadas por Pillado Mayor no segundo caderno.

O volume dedicado a Luís Seoane coincidía coa celebración do primeiro cabodano do pasamento do artista galego, cuxa figura consideraban que merecía unha homenaxe por parte do concello coruñés, razón pola que solicitaran ao alcalde que se dese o seu nome a unha rúa³⁵⁷ –as intervencións institucionalizadoras da EDG, como vemos, non cesaban³⁵⁸.

Co número elaborado por Antón Lamapereira –*Teatro na Escola. Materiais de Traballo 1*– volvíase ao mundo da actividade dramática no ensino, fornecendo material para os docentes³⁵⁹. O caderno tivo unha grande difusión e os centros ficaron á espera da continuación que se prometía desde o numeral do título³⁶⁰. As propostas da ESCOLA DRAMÁTICA accedían así ao sistema educativo coa pretensión de que a actividade teatral se incorporase aos repertorios culturais sancionados e transmitidos a través do ensino.

A atención aos máis novos tamén estaba presente no texto de Xesús Pisón, que podía servir perfectamente como complemento ao material teórico do número anterior. Entretanto, a obra de Tomás Barros dirixíase a un auditorio adulto.

³⁵⁷ Na misiva, datada en xaneiro de 1980, podía lerse: «A Cooperativa Teatral Escola Dramática Galega en Xunta Xeral, celebrada o día 10-1-80, tomou, entre outros, o acordo de se dirixir a vostede para que inste á Corporación Municipal a que tome, con carácter de urxencia, a medida de lle dar o nome de Luis Seoane a unha rua ou plaza coruñesa. Os méritos de Luis Seoane como artista, como home de letras, como promotor infatigable da cultura galega e, sobre todo, como galego exemplar, xustifican dabondo a homenaxe. [...] E, ao marxe de calisquer iniciativa doutro tipo, como poidera ser a creación do Museo Luis Seoane na Coruña, xa que se conta coa boa disposición da súa viuda, disposta a ceder a obra plástica que ten no seu poder, consideramos que, adicarlle unha rua ou plaza coruñesa, contribuiría a manter vivo o recordo dun home exemplar e galego universal».

³⁵⁸ A ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA pretendía que este caderno conmemorativo chegase a todos os centros de ensino, asociacións de veciños e agrupacións culturais de Galiza, así como aos centros galegos espallados polo mundo, motivo polo que solicitou ás autoridades públicas –Xunta, Deputación Provincial, Fundación Barrié de la Maza, Concello da Coruña e Ministerios de Cultura e de Educación e Ciencia– o seu apoio económico na distribución, petición que en ningún caso foi atendida. Como exemplo das respostas recibidas, citamos a da conselleiro de Educación e Ciencia: «A Consellería vese na necesidade de proceder con criterios moi restrictivos en materia de subencións directas prá financiar actividades culturais promovidas por entidades e asociación, certamente moi o seu pesar. Dado o interese que me merece a proposta desa entidade, coido que podería ser máis viábel e de máis grande utilidade prá esta Consellería sumir directamente algunha publicación en homenaxe a Luis Seoane [...]» [BATFPM].

³⁵⁹ Tras reflexionar sobre a motivación, a figura do animador e o valor da improvisación, Lamapereira brindaba cuarenta e cinco exercicios de relaxación, respiración, ritmo, movemento, relación, sensibilización, aquecemento vocal e emocional, integración etc., así como unha completa bibliografía.

³⁶⁰ Rosario Belda confeccionaría a segunda parte de *Teatro na Escola. Materiais de Traballo* –editada en agosto de 1981–, dedicada nesta ocasión ao *Teatro de Monifates*.

A finais de 1980, con catorce números publicados, os *Cadernos da Escola Dramática Galega* seguían sendo o único proxecto editorial que atendía de maneira continuada o fenómeno dramático, circunstancia que colocaba a EDG nun lugar central do panorama teatral en Galiza. No balance da actividade editorial realizado no número 3 do boletín informativo *Don Saturio* (xuño-xullo 1981) resaltábase o labor da ESCOLA:

Ao encetar un pequeno resumen do que foi o ano 1980, no que a publicacións teatrais se refire, compre suliñar, aínda que sexa con brevedade, a evidente desproporción que existe entre o esforzo realizado polos diferentes grupos teatrais e a escasa atención prestada polas editoriais ao feito teatral. Se exceptuamos os Cuadernos da Escola Dramática Galega, única publicación regular dedicada exclusivamente ao teatro —mais coas lóxicas limitacións impostas polas súas especiais características—, non temos hoxe en Galicia unha soa editorial que manteña, con carácter sistemático, unha colección especializada, que recolla a obra dos autores novos, que espalle as traducións daquelas pezas máis significativas da dramaturxia mundial ou que posibilite, por exemplo, a publicación de traballos teóricos, reportaxes, etc.³⁶¹

3.2.3. O cultivo do consumidor

Para que un mercado de produtos teatrais se manteña, resulta preciso, como é lóxico, a existencia duns consumidores. O público, por tanto, non ficou á marxe da planificación: pretendíase un sistema normalizado e coa totalidade dos seus elementos gozando de boa saúde.

O proceso de cristalización dun novo repertorio cultural —o teatro, lembremos, estaba exposto á sanción da poboación conxuntamente co resto de repertorios alternativos da emerxente entidade galega— acostuma comprender tres accións [Even-Zohar 1998]: a fabricación do mesmo, a creación de entidades socio-políticas en que este poda prevalecer e o feito de propiciar que coa adhesión ao novo repertorio os individuos teñan acceso a recursos³⁶². Se a cidadanía non visualiza esa accesibilidade prodúcese un fenómeno de resistencia que frustrará as iniciativas de planificación cultural. Dito noutras palabras: se o pobo non percebe que vai obter beneficios coa asistencia ao teatro —e coa súa defensa como actividade socio-semiótica—, non

³⁶¹ No artigo informábase dos textos dramáticos editados ese ano e da aparición dos *Cadernos do Espectáculo*, da COMPAÑÍA LUÍS SEOANE.

³⁶² Even-Zohar [1998: 483] introduce o termo «riqueza» para indicar «a relación entre a enerxía sociocultural e accesibilidade dos recursos, primeiro e sobre todo no nivel colectivo, pero tamén no plano individual». O teórico hebreo apunta como concepto decisivo da súa aproximación «o acceso ós recursos nun sentido global» e, ampliando o concepto de Bourdieu de capital, propón que se teñan en conta entre os elementos de riqueza «as posicións que poden ser adquiridas, a axuda mutua entre os membros do colectivo, o nivel de actividades de todo tipo posibles, o sentido da confianza nun mesmo, o acceso a determinadas iniciativas, e máis».

acudirá³⁶³. Por este motivo, cultivar o público equivale a garantir o seu acceso a vantaxes.

Ora ben, os beneficios poden ser de moi variada xinea –o pracer estético, o relacionamento social...– e de moi diferente atractivo. Mais van ser os ligados co desprazamento de posicións marxinadas a outras máis centrais –aqueles que supón «mellorar» socialmente– os que con máis facilidade alcancen a mobilizar as persoas.

Un factor absolutamente determinante na aceptación dos grupos teatrais (re)fundacionais no final da década de sesenta e primeiros anos setenta representouno, sen dúbida, a elección lingüística –e a reivindicación que levaba implícita–, para alén do tratamento que se lle deu á realidade da Galiza.

O pobo galego, secularmente marxinado e afastado dos lugares prestixiados da sociedade española, tiña interiorizado que só podía ascender socialmente se renunciaba aos trazos distintivos da súa orixe. A lingua, así, supuña unha das cargas máis pesadas, un dos maiores obstáculos na procura de recursos. Aliás, os individuos caracterizados como galegos nunca protagonizaban manifestación artística ningunha, se non era para seren ridiculizados. Neste contexto, durante o franquismo o teatro vivíase nas cidades e vilas galegas como unha vía de instalación nos repertorios españois dominantes, no intento de abandonar as posicións máis periféricas do tecido social. A inmensa maioría do pobo –non vilego e instalado na lingua galega– sentíase absolutamente excluído dos eventos culturais.

Inesperadamente, as aldeas e vilas máis pequenas comezaran a recibir comediantes que se expresaban na lingua popular e que, ademais, non se asañaban coa figura do galego. As persoas advertiron que sumándose a esa manifestación teatral –apropiándoa– estaban a reforzar a súa auto-estima, sentíanse menos desautorizados na nova estrutura cultural –menos distanciados dos modelos prestixiados do repertorio– e apreciaban na celebración unha fórmula de dignificación, de enfrontamento á secular marxinación³⁶⁴. Loxicamente, superado o receo inicial, adheríronse entusiasticamente ao novo repertorio, asistindo en bloque ás funcións dos grupos galegos. Manuel Lourenzo recoñecería nunha entrevista que «o millor que temos no teatro galego oxendía é o público» [X. Gómez 1979]³⁶⁵.

A loita contra esa discriminación foi a motivación máis importante para que o colectivo teatral establecese a lingua como principal norma sistémica e por iso se exixiron a eles propios unha total identificación co idioma. Paradoxalmente, os

³⁶³ O mesmo acontece coa lingua: decantámonos por aquela cuxa utilización nos reporta máis beneficios.

³⁶⁴ Afnda así, o auto-odio e os preconceptos interiorizados sobre a lingua e o pobo galego –fomentados permanentemente polos sectores máis asimilacionistas– ameazarían constantemente a asunción dos repertorios culturais alternativos.

³⁶⁵ No mesmo sentido declararía Pillado «el público es lo más serio del teatro en Galicia» [IG 11-6-1980].

integrantes das agrupacións teatrais (re)fundacionais eran maioritariamente urbanos e instalados na lingua española e tiñan que realizar certos esforzos por conseguir unha prosodia que reproducise a lingua viva. Esta circunstancia colocaba o público galego-falante nunha posición privilexiada nas novas formas socio-semióticas: os que sempre foran desprezados polos seus usos lingüísticos –ou imitados para encarnar personaxes escarnecidas– eran agora tomados como referente para a creación teatral. No novo repertorio, a súa maior competencia lingüística aportáballes capital.

O actividade dramática recuperada na década de setenta nacera comprometida cunha reconstrución nacional que conducise á dignificación de Galiza e supuxese unha mudanza positiva na vida dos galegos, como se recollía no proxecto dun teatro estábel realizado por TEATRO DO ESTARIBEL:

De presente, o movemento teatral galego, está conformado por un número variable de grupos ou equipos de traballo espallados por toda a nosa xeografía, que [...] asumen como tarefa fundamental a creación dunha actividade teatral galega normalizada, capaz de dar respostas, coherentes aos problemas e necesidades da sociedade prá que xurden, facilitando o acceso a práctica teatral a aqueles sectores tradicionalmente marxinados dil, e percurando o achegamento dunha lingoaxe teatral propia, que confirme nos eidos do teatro, a nosa identidade como pobo capaz de crear unhas formas culturais autóctonas e diferenciadas, que supoñan unha contribución eficaz na loita polo recoñecemento dos nosos dereitos como Nación.

Ese compromiso da recuperada actividade teatral coa mellora do estándar de vida dos galegos, marxinados no sistema español, era o principal garante para a asunción por parte do pobo dos repertorios alternativos que se sometían á súa sanción³⁶⁶. Non admira, por tanto, a falta de apoio firme por parte do Ministerio e a Administración central na instalación destes novos modelos de produción e consumo teatral –e, por extensión, cultural–, pois estas accións de reconstrución nacional implicaban para os centralistas a perda en Galiza dos lugares privilexiados do sistema, que serían ocupados pola parte da poboación autóctona non «convertida» aos modelos españois que se fixese con maior capital cultural e simbólico nas novas redes de relacións.

O colectivo teatral viuse así nunha circunstancia comprometida: por un lado, pretendíase dotar a Galiza dun teatro que respondese os novos retos dunha sociedade moderna e que instalase o país no mundo contemporáneo, lonxe da marxinalidade en que o colocara o sistema imperante até entón; doutro lado, encontrábanse cunha lingua –norma sistémica e principal recurso da poboación para se defender na nova realidade da discriminación á que se vira sometida durante moito

³⁶⁶ O dramaturgo e galeguista Jenaro Marínhas del Valle, como se sinalou con anterioridade, tivo moi presente en 1978 o papel definitivo que a cidadanía tería de xogar na instalación dos repertorios teatrais galegos no seu discurso de ingreso na Real Academia Galega.

tempo– reducida a usos domésticos, defectiva canto a certos rexistros, deturpada por séculos de dominación cultural do castelán e pouco dúctil para encerrar sen estrañamento os mundos que se tencionaban recrear nos palcos³⁶⁷.

Os grupos que lideraban o movemento (re)fundacional asumiron logo que o paradoxo debía ser resolvido cun delicado equilibrio entre tradición e modernidade, de maneira que se permitise ao pobo galego o acceso aos novos repertorios con moita máis facilidade que ao repertorio que os marxinalizaba, sen por iso ter que renunciar á incorporación da cultura galega á realidade contemporánea. A concesión que non estaban dispostos a realizar era confinar o teatro galego nas formas do realismo costumista que negaba á cultura calquera tipo de evolución e freaba, ademais, a adhesión das camadas urbanas.

A dicotomía tradición/renovación protagonizara os debates de Ribadavia desde a primeira edición e é coñecida a forte resposta que recibiu a sentenza proferida por Blanco Amor na presentación do fallo do Segundo Concurso de Teatro de Ribadavia³⁶⁸. Euloxio Ruibal, integrante do xuri daquela edición de 1974 –por ter gañado o ano anterior– xunto con Blanco Amor, Xavier Fàbregas, Francisco Rodríguez e Manuel María e fortemente enfrontado co ourensán durante as deliberacións, refutaría anos máis tarde a inxusta descualificación á que se viu sometido o autor de *Proceso en Jacobusland*:

O dictame deuse a coñecer o mesmo día da xuntanza, na propia sede de Abrente e perante un público abondo impaciente e excitado, entre o que se atopaban algúns dos autores que concursaban. No coloquio que seguiu, tenso e acalorado, a meirande parte dos tiros dirixíronse contra Eduardo Blanco Amor, que facía de voceiro do xurado. E nese clima de crispación pronunciou o insigne escritor auriense a sonada frase, para defender e xustificar a decisión adoptada, pero de ningunha maneira para decantarse por unha opción estética única para o teatro galego, como sempre se interpretou, moitas veces malintencionadamente. *O autor de A esmorga*,

³⁶⁷ Even-Zohar [1995: 195] expón a situación paradoxal á que pode conducir a adopción como norma sistémica dunha lingua marxinalizada que se reconfigura e estandarizada: «Só cando se ten conciencia de que se poderían derivar beneficios do establecemento dunha gran organización ou de que a súa ausencia pode producir perdas, só daquela pode a xente amosar unha aceptación activa ou pasiva. [...] Non pode estrañar, polo tanto, que uns componentes fundamentais dun repertorio alternativo teñan que ver frecuentemente con temas como a discriminación que, segundo se afirma, só se pode eliminar se o repertorio vixente resulta derrocado. Se os nosos opresores, por exemplo, fan burla nosa e nos discriminan porque carecemos do dominio da lingua que eles mellor coñecen, daquela, unha alternativa pode ser o uso da “lingua de noso”. Esta “lingua propia” preséntase frecuentemente como un recurso natural, accesible por igual ós membros do grupo en cuestión. De feito, case nunca se dá esta situación porque o normal é que a lingua sexa reconfigurada a partir dun estado non normalizado, privando ós seus usuarios da súa accesibilidade e familiaridade. [...] Sen embargo, en todos os casos, se son accesibles sen dificultade ou adquiridos mediante aprendizaxe, o realmente importante non é a condición do repertorio alternativo como “nativo”, senón a súa diferenza coas opcións vixentes».

³⁶⁸ Blanco-Amor propuxera «un teatro desfasado para un público desfasado». Manuel Lourenzo, por exemplo, chegou a dicir a respecto desta afirmación: «[...] uno no sabe muy bien si reír o llorar cuando escucha argumentos como el que se expuso en la III Mostra de Ribadavia [...] Esta actitud maniquea y perversa ocasionó más males a nuestro teatro que la propia censura fascista» [M. Lourenzo 1980: 13].

Xente ao lonxe ou *Os biosbardos* estaba a propoñer unha vez máis un (auténtico) teatro popular, cousa que xa facía (xenerosamente) de maneira implícita ó recuperar (traducindo e publicando) para o noso público (lector ou espectador) as súas *Farsas para títeres* e mais o seu *Teatro pra a xente*. Dúas sobranceiras propostas, ben distintas e mesmo complementarias, pero de ningún xeito excluíntes, que deberían abondar para deixar ó seu autor fóra de toda sospeita de pretensións estéticas retrógradas. A segunda liña do teatro blancoamoriano, que entronca en certo xeito coa tradición rexionalista do realismo costumista, está representada por unha serie de pezas de diferente feito e indubidábel dignidade, que as afastan claramente do sainetismo rexoubeiro en que se pretendeu encadralas. É nese sentido, pois, cómo hai que entender o popularismo (¡xamais populismo!) que se desprende do manifestado por Eduardo Blanco Amor. Con lucidez e visión histórica, demandaba que non se desbotase de ningunha maneira á xente do común (como el gostaba dicir) do noso sistema sociocultural [Ruibal 2002: 275-276].

Certamente, a frase foi simplificada; os grupos que se situaban na vangarda do movemento (re)fundacional fuxían dos modelos reaccionarios e mostrábanse especialmente sensíbeis diante de argumentacións que defendían o regreso a fórmulas ancoradas no pasado. Porén, Blanco Amor só estaba a patentear a necesidade de non prescindir do pobo no deseño dos novos repertorios culturais para Galiza.

Case todas as intervencións do colectivo teatral dirixidas ao cultivo do público irían dirixidas fundamentalmente neste sentido; a renovación escénica e a extensión de horizontes que se desexaban non deberían envolver para o pobo dificultades especiais de acceso ás novas propostas. A loita contra a discriminación á que o sistema cultural español sometera os galegos non podía conducir a unha outra discriminación en favor de elites cultas urbanas, pois isto condenaría ao fracaso calquera iniciativa de planificación dos novos repertorios.

O grande reto ao que se enfrontaban era –para alén dunha eficaz distribución dos espectáculos que tivese en conta a dispersión poboacional galega– alcanzar a «anosar» ou «tornar doméstica» calquera realidade que se recrease en escena cunha lingua involuída, fragmentada e desprestixiada. A amplificación e modernización do galego de maneira abrupta relegaría máis unha vez a posicións periféricas os grupos sociais con menor acceso á aprendizaxe da lingua estandarizada e a maioría do pobo distanciárase dun produto teatral que non lle facilitaría o acceso a recursos e que sentiría de novo alleo.

Da harmonía entre as novidades e a tradición dependía, por tanto, que o sistema teatral recentemente nado non perdese o seu auditorio nin se vise condenado a modelos caducos que impedisen o achegamento a novos públicos. Os integrantes da ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA levaban ensaiando este equilibrio desde os tempos de TEATRO CIRCO: en *Macbeth* (1975), por exemplo, Manuel Lourenzo procurara unha lingua cortesá e des-cotidianizada, mais compensaran a reconfiguración do discurso

cun importante aporte de proximidade en movementos, caracterización, vestimenta, etc³⁶⁹. No sentido contrario, a encenación da EDG de *Muller de mulleres* (1978), con textos de Otero e Cunqueiro –exquisitos na elaboración, mais profundamente enraizados na lingua viva–, levaba a convención escénica a niveis incompatíbeis coas formas do realismo costumista decimonónico³⁷⁰. Outro tanto acontecía n'*O incerto señor son Hamlet, príncipe de Dinamarca* (1979), cunha disposición escenográfica afastada de calquera tentación mimética³⁷¹. Conxugábanse as innovacións con elementos que un público neófito puidese sentir próximos e lle permitisen incorporarse sen esforzos inxentes á celebración teatral³⁷².

Dentro do total compromiso co idioma, a preocupación pola lingua foi desigual entre as agrupacións teatrais e non todos visualizaron da mesma maneira o papel que xogaba na pervivencia dos novos repertorios que o sistema incorporaba. Por outro lado, até os máis conscientes do seu valor sabían que o alargamento e modernización do idioma ultrapasaba as súas posibilidades: eles podían facer moito desde os palcos na expansión de novos rexistros, mais precisábanse institucións lingüísticas que estandarizasen e puxesen en circulación a lingua renovada que demandaban os tempos. Tamén a respecto deste tema se depositaban moitas esperanzas no auto-goberno co que estaba a dotar Galiza³⁷³.

A ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA, entretanto, estivo moi atenta ao factor lingüístico e en todas as iniciativas destes anos os seus socios se preocuparon pola dignificación do idioma sen perder o ligame coa lingua viva. Así, Manuel Lourenzo –director, como titular do Departamento de Dramáticas, dos espectáculos desta altura e, no caso de *Edén* (1979), autor do texto– mostrou en todo momento o seu rexeitamento aos preconceptos inmovilizadores asociados ao galego e preocupouse pola incorporación

³⁶⁹ Un exemplo: as bruxas, caracterizadas como vellas do país, bailaban arredor do pote, salmodiando o texto shakespeariano ao ritmo procesional que marcaban coas súas zocas, nunha cadencia «recoñecíbel» para un galego.

³⁷⁰ Luísa Merelas, que encarnaba as mulleres de *Teatro de Máscaras*, Gerda e dona Inés, partillaba o espazo escénico coa maqueta a escala reducida dun pazo e as súas árbores e o espectáculo incluía un efecto completamente desacostumado: nun determinado momento, a actriz ficaba espida. Servía de contrapunto compensatorio a súa competencia na lingua galega, como recollía a prensa: «Las magníficas dotes dramáticas y artísticas de Luísa Merelas la califican como una fuera de serie, que puede llegar a un puesto muy importante, con su perfecta dicción del idioma gallego» [IG 29-3-1979].

³⁷¹ Escenario inclinado, volumes a diferentes niveis, ausencia de mobiliario...

³⁷² Outras agrupacións procuraron tamén ese equilibrio: a encenación realizada en 1980 por TEATRO DO ESTARIBEL de *Bailadela da morte ditosa* –texto de Vidal Bolaño gañador do Sétimo Concurso de Textos Teatrais de Abrente– combinaba igualmente as innovacións e xogos escénicos afastados dunha concepción realista –fragmentación dunha das sete historias, escenografía que representaba un cruzamento espacial e temporal de camiños...– con elementos próximos e perfectamente recoñecíbeis –cantigas populares, o cruceiro e a árbore como símbolos etc. [M.S.G. 1980: 26].

³⁷³ Xesús Alonso Montero [1980] recomendaba non ceder toda a responsabilidade nas futuras institucións: «Certo que unha cultura non se normaliza sin institucións, pro as institucións, existan ou non, non nos eximen da grandeza necesaria do noso esforzo».

non traumática de cultismos; a mesma idea era aplicada por Francisco Pillado ás traducións que realizaba para os *Cadernos*. Aliás, os responsábeis dos *Cadernos*, respectando sempre os orixinais, revisaban minuciosamente os textos que se ían publicar –nomeadamente os confeccionados por persoas instaladas no español e sen grandes coñecementos da lingua galega– para advertir aos seus autores das incorreccións manifestas que acharen. Como se pode adiviñar, o labor era moi delicado e víanse forzados a desprezar as súas mellores artes para non editar textos en galego deturpado sen devir intervencionistas. Con todo, estaban loxicamente condicionados pola súa competencia lingüística.

A pesar da importancia da lingua para o triunfo dos repertorios alternativos, o teatro galego iniciaría a década de oitenta sen ter corrixido as carencias idiomáticas dos seus actores, feito que comprometía gravemente a súa aceptación por parte do pobo. A situación non lle pasou desapercibida a Alonso Montero, quen así o comenta nun artigo titulado «Un problema capital do teatro galego: o idioma dos actores»:

Unha chea de actores, que en ocasións transmiten un galego de léxico enxebre e gramaticalmente axeitado, teñen pouca praxis lingüística galega (falan moi pouco o galego nas distintas manifestacións da vida diaria e da cultura), i eso, profesionalmente, págase. Quen non está instalado, ben instalado, nun idioma, recítao artificialmente; quen non está ben instalado nunha lingua, aínda tendo talento de actor e condicións de recitador, é incapaz de arrincar da canteira fónica deste idioma as modulacións, a expresividade e os rexistros que constitúen o capital esencial dos grandes utilizadores da palabra artística.

¿Qué facer? Hoxe, como noutras parcelas da nosa cultura, non abonda con empregar o galego. Os actores teñen a obriga de faceren unha utilización non artificial da lingua coa que están comprometidos. Algún día haberá –teríamos que esixilo xa– un Instituto de Teatro no que, entre outras, habería estas dúas asignaturas: unha cátedra de Gramática Galega e unha cátedra de Fonética e Ortofonía (recta –e axeitada e xeitosa– pronunciación).

Mentras non exista este Instituto, os nosos actores, si de certo teñen vocación e compromiso, deberían propoñerse converter o galego na lingua da súa instalación. [...] [Alonso Montero 1980].

Esta circunstancia tamén era advertida polos protagonistas do movemento teatral; Manuel Lourenzo, por exemplo, explicaba a situación lingüística dos palcos no número dedicado ao teatro galego da revista madrileña *Pipirijaina*:

La recuperación del idioma, uno de los principales móviles del teatro y de la cultura gallega, mantiene su vigencia hoy mismo. Porque es precisamente hoy, cuando el pueblo gallego conoce una restauración social importantísima, cuando la agresión –de la mano de la enseñanza, de los medios de comunicación, etc.– tiene los dientes más afilados. Ya es un hecho el arrumbamiento de la estructura lingüística tradicional, que define la psicología del gallego, ahogada en la neurosis comunicacional de los nuevos tiempos. El teatro registra ese fenómeno excepcionalmente, tanto en los usos que enuncian un desarraigo formal –fonología, gesto– como en otras áreas más profundas que atañen a la misma identidad [M. Lourenzo 1980: 16].

Para alén da lingua, unha outra vía de consolidación do público para o teatro galego supúñao a creación de escolas de teatro –municipais ou doutro ámbito– en que os interesados puidesen acceder facilmente a un capital cultural, neste caso teatral, que se lles negaba aos galegos no sistema español. Con estas iniciativas, ademais, deixábanse abertas as portas da práctica escénica para amplas camadas sociais. A ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA deseñou nestes anos varios proxectos de escolas municipais.

A partir da constitución en decembro de 1979 dunha Escola Municipal das Artes –con seccións de Teatro, Música, Danza e Artes Plásticas– no concello coruñés de Narón, os Departamentos de Dramáticas e Didácticas da EDG presentáronlle á Comisión de Cultura unha proposta de funcionamento da Sección de Teatro³⁷⁴ que sería aprobada polo Concello, de maneira que foron contratados Manuel Lourenzo e Constantino Rábade para o primeiro curso, desenvolvido entre os meses de febreiro e xuño de 1980³⁷⁵. Arrancaba, desta maneira, unha experiencia formativa que tivo continuidade até os nosos días.

Tamén a finais de 1979 a ESCOLA propuxo ao Concello de Ribeira un outro proxecto co que se procuraba «o desenvolvemento, nas parroquias de Sta. Uxía de Ribeira, Palmeira e Aguiño, dunha primeira fase do que podía chegar a ser unha Escola de Expresión, de ámbito e dirección municipal, encamiñada a potenciar o estudo etnolóxico, folclórico e teatral da zona»³⁷⁶. No ofrecemento explicábase o obxectivo da iniciativa:

A razón desta proposta ven dada polo convencimento que temos na EDG de que toda acción cultural que non se queira pasaxeira ou inestable, senón normal e regular, esixe a creación de institucións firmes e progresivas. E, neste sentido, o Municipio de Ribeira pareceunos, pola súa ubicación –tanto xeográfica como sociolóxica–, poboación e medios, un terreo axeitado para a experiencia que propoñemos. Por outra banda, non é allea a este informe a preocupación que, con motivo dunhas representacións teatrais da EDG en Aguiño e Palmeira, nos mostraron os sres. concelleiros que compartiron connosco aquela xeira.

A ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA estaba moi atenta ás declaracións dos ediles en que manifestaban interese por promocionar unha escola de teatro e tratou de aproveitar as oportunidades de expandir a cultura dramática ao mesmo tempo que ela mesma irradiaba a súa actividade por Galiza, facéndose presente en diferentes puntos.

³⁷⁴ Documento datado na Coruña o 31-12-1979 [APML].

³⁷⁵ Estabelecéronse dous grupos –segundo a idade– e realizáronse, nunha primeira fase, actividades de sensibilización, ritmo, improvisación e interpretación; a continuación, encenáronse un fragmento de *A outra historia de Brancaneves*, de Constantino Rábade; *O demo no tellado*, de Bertolt Brecht, e *Ela*, de Manuel Lourenzo. Estábase a acceder á práctica teatral e ao coñecemento da dramaturxia europea contemporánea sen ter que renunciar á lingua nin a calquera outro sinal identitario.

³⁷⁶ APML.

O proxecto dunha Escola de Expresión en Ribeira, finalmente desestimado³⁷⁷, incluía a exploración e recollida de material etnolóxico³⁷⁸ de eventual proveito teatral, de maneira que a cultura popular galega –secularmente marxinal– puidese cobrar protagonismo nos novos repertorios: aspirábase a unha produción que dignificase a tradición e conseguise o apoio do pobo.

3.2.4. A consecución dun produto escénico de calidade

A conservación e ampliación do número de consumidores de teatro dependía, pois, de que os repertorios se mantivesen ao alcance do groso do pobo e de que lle facilitasen o acceso a recursos –unha mellor situación dentro do tecido social–, así como dunha distribución que achegase as producións ao maior número de persoas³⁷⁹. Con todo, as encenacións dos grupos galegos tiñan a posibilidade de acrecentar ao seu valor de cohesión socio-semiótica o feito de resultar atractivas desde outros puntos de vista, como o estético, o lúdico ou o intelectual.

Por esta razón, para alén de mostrar unha especial atención na fabricación e canonización de opcións de repertorio, o colectivo teatral galego preocupouse, no xeral, por que os seus espectáculos se dotasen dun maior nivel de calidade. Falecido o ditador, xa non abundaba coa boa vontade, como sinalaban Pillado e Lourenzo [1979:173]:

[...] O teatro é unha arma que non funciona se non está ben afiada. Na época de Franco, unha punta mellada valía; agora, non; agora, unha punta mellada move á risa. Porque é ridículo opórle unha punta mellada a un sistema que foi ao reumatólogo e que se precia de locir un peito esplendoroso. Non nos enganemos: o teatro da pobreza é, no fondo, un teatro de inmensa riqueza expresiva, non o que aquí levamos anos entendendo: unha miseria que se fai con catro caixas. As coartadas xa non valen; agora o pano caíu, e a escea está valeira.

Os grupos máis representativos deste momento non querían caer na compracencia e conformarse coas cotas apañadas; desexaban máis e para iso cumpría afiaren –e afinaren– os seus instrumentos. «O Teatro Galego non pode discutir só a súa función», dicía Eduardo Alonso no primeiro número da revista *Don*

³⁷⁷ A proposta era moi ambiciosa e requiría un orzamento avultado.

³⁷⁸ «[...] consultando arquivos e bibliotecas, filmando, fotografando, facendo grabacións magnetofónicas, etc.».

³⁷⁹ As encenacións desta altura eran concibidas para que as puidese acoller o maior número posíbel de locais. Así, no informe presentado polo Departamento de Dramáticas á Xunta Reitora da EDG na reunión de 29 de Setembro de 1978 dicíase do espectáculo *Muller de mulleres* que se quería producir: «Polas súas características, ten un campo moi amplo de actuación: cines, teatros, salas de festas, palcos, certos locais nocturnos, colexios, etc. Necesita pouco espazo e poucos medios. Só non poderá facerse ao aire libre» [BATFPM].

Saturio, «senon tamén aspectos estéticos, investigación de cara ao actor, a escenografía, a iluminación» [D. S. 1980: 12].

3.2.4.1. A formación

Formarse nas diferentes disciplinas teatrais constituía unha das principais maneiras de atinxir a «afinación de instrumentos» que se pretendía.

A capacitación de actores, directores, escenógrafos e cantos traballaban na escena de Galiza procedía fundamentalmente da práctica e do intercambio entre compañeiros de habilidades e saberes –algúns case intuitivos³⁸⁰. Nesta situación non sorprende que se contaxiasen de preconceptos e lugares comúns. Certamente, os anos de resistencia antifranquista en que se produciu o movemento (re)fundacional do teatro galego representaran unha etapa de premura e precariedade e en tal situación non cabía a investigación e a formación³⁸¹. Ademais, non existía en Galiza centro algún en que recibir instrución³⁸².

Algúns traballadores da escena emigraran para estudar disciplinas artísticas fóra de Galiza, mais o feito de se formar en escolas do sistema de oposición –en que a cultura galega era considerada algo subordinado e marxinal, cando non directamente desprezado– supuxera un importante elemento de distorsión á hora de que o aprendido revertese no sistema teatral galego. Por outro lado, como lle comentaban os integrantes de TEATRO CIRCO a Xavier Fàbregas, estaba a transcendental cuestión da lingua:

[...] quisimos matricularnos en Córdoba, pero parece que no les interesa porque no contestan nuestras cartas ni atienden a [*falta no orixinal*] *ni podemos expresarnos perfectamente bien en castellano– por lo menos foneticamente resulta una tortura y algo bastante inútil, ya que nos preparamos para trabajar en Galicia, para ser buenos profesionales gallegos [...]*³⁸³

TEATRO CIRCO fora un dos grupos máis preocupados pola formación e practicamente desde o seu nacemento organizara cantos cursos estivo na súa man promover, convidando diferentes especialistas. Dentro das súas posibilidades,

³⁸⁰ Así o sinalaba Moncho Rodríguez nunha enquisa sobre a situación do teatro galego publicada por *La Hoja del Lunes* [1-9-1979]: «Porque la creatividad del actor, dentro de una estructura teatral como la gallega, está totalmente condicionada a un aprendizaje directo sobre las tablas. El hecho obedece a que no existen centros escénicos de enseñanza».

³⁸¹ «A necesidade de preparar unha montaxe que substitúa ao espectáculo que se está representando», sinalaba Morris –actor de ARTELLO–, «exclue calquer intento de investigación que, ás veces, debería acompañar a todo o traballo de posta en escea, para acadar os resultados que o grupo quixera» [D. S. 1980: 13].

³⁸² Blanco Gil [1978: 86] denunciábo: «A falla de profesionáís, técnicos, escolas de arte dramático, son a mostra máis clara do subdesenrolo teatral. Non houvo nengunha Institución en Galiza que se encarregase do estudo do teatro. Tampouco nos Conservatorios Provinciais se estudava a arte dramática ou declamación».

³⁸³ Carta de TEATRO CIRCO a Xavier Fàbregas de 15-3-1977 [BATFPM].

tentaran, tamén, que os encontros tivesen unha duración suficiente para que superasen o anecdótico e permitisen o seu aproveitamento. No entanto, a formación lingüística tivo de ser adiada: o idioma galego era deficitario canto a estudos e especialistas³⁸⁴ –agardábase da nova situación que corríxise estas carencias–, mais tampouco desatenderon este punto e interesáronse por mellorar a súa competencia –a itinerancia dominante e as constantes viaxes do equipo de investigación parateatral púxoos en contacto coa lingua viva.

Fundada xa a ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA, os seus socios conservaron esa preocupación pola preparación actoral –o propio nome é un claro indicador– e, como xa se sinalou, o Departamento de Didácticas despregou unha intensa actividade formativa, tanto para os integrantes do elenco actoral da EDG como para quen se quería iniciar nas artes escénicas³⁸⁵. Exixíanse que os seus espectáculos alcanzasen un nivel que só conseguirían cunha suficiente capacitación artística e técnica. En todas as súas declaracións estaba presente, dunha ou doutra maneira, a cuestión da formación:

Desde hace años hemos pensado –nos informa el director de uno de los cursos Manuel Lourenzo– que era necesaria la creación de centros de preparación teatral, donde pudieran formarse intérpretes, escenógrafos y técnicos. Estos centros deberían existir en lugares de Galicia donde la posibilidad de esfuerzo teatral sea de mayor importancia. El actor gallego no tiene medios para desarrollar su capacidad teatral.

Es por ello –añade– que el primer paso bien puede ser la creación de centros de investigación teatral, como base para llegar a unos centros dramáticos absolutamente profesionales y capacitados para impartir estas enseñanzas y otorgan títulos acreditativos. Hay que potenciar al actor, al director y al escenógrafo.» [Suárez Santos 1978]

Mais tratábase dunha aspiración colectiva, non privativa dos socios da EDG³⁸⁶. Na Sala Carral de Vigo, por exemplo, mantívose un Obradoiro de Investigación Teatral e cando ANTROIDO se profesionalizou en 1978, creou un grupo amador co significativo

³⁸⁴ O Instituto da Lingua Galega –dependente da Universidade de Santiago– nacera en 1971 e desde 1978 existía a Asociación Sócio-Pedagóxica Galega (AS-PG), mais o sistema non contaba aínda con especialistas que formasen os actores na prosodia galega ou outros aspectos lingüísticos. A bibliografía a este respecto era igualmente limitada.

³⁸⁵ Na declaración programática do Departamento de Dramáticas incluída na *Memoria* de 1978 podía lerse: «O obxectivo deste Departamento é a formación e capacitación de futuros profesionais do teatro galego, tanto actores, como directores, técnicos e outros especialistas. Outro aspecto que se mira especialmente é o da expresión infantil [...] Os cursos regulares organizados por Didácticas teñen unha proxección directa nos trabalos que realiza o Departamento de Dramáticas. Outros cursos especiais, de carácter intensivo, son impartidos para os grupos ou asociacións que os solicitan».

³⁸⁶ Na planificación das tres últimas mostras de Ribadavia quíxose incluír algunha actividade formativa. Na edición de 1978 Abrente pretendeu, sen éxito, «organizar cursiños impartidos por profesionais foráneos, mesmo por compañías, ós que asistirían un ou dous representantes dos grupos participantes na Mostra» [López Silva e Vilavedra 2002: 75] e nas intensas negociacións de 1980 entre organizadores e grupos a celebración de cursos foi un dos puntos que se puxeron sobre a mesa, aínda que finalmente non se tomase en consideración.

nome de «Obradoiro de aprendizaxe teatral»³⁸⁷ –para que o sistema alcanzar a fluencia desexada, cumpría estender a formación a todos os seus axentes produtivos.

Como xa se ten sinalado, a ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA partillaba esta idea de facilitar aos diferentes interesados –e non só as elites máis profesionalizadas– a adquisición de cultura especificamente teatral; traballábase para que o pobo non desertase do seu apoio inicial á recuperada actividade escénica galega e percibían que a adhesión popular se viría reforzada se se propiciaba o seu acceso a capital cultural a través do teatro. Consecuentemente, a EDG atendeu tanto a capacitación profesional do seu elenco como a formación dos integrantes dos grupos amadores –agrupacións que servirían de viveiro de novos especialistas e que nutrirían as fileiras de espectadores– e cantos se interesaren pola arte dos palcos, incluído o mundo infantil. Nesta altura en que aínda non se constituíra ningunha entidade institucional no terreo teatral, a cooperativa proxectaba de si propia vagas idealizacións en que se visualizaba como referente de centro de produción e ensino na Galiza [vid. 2.2.2.].

No primeiro informe presentado polo Departamento de Dramáticas após o nomeamento pola Xunta Reitora provisional de Manuel Lourenzo como responsábel do mesmo –setembro de 1978–, a formación ocupaba un lugar destacado entre as prioridades do grupo:

A primeira necesidade de orde técnico é a preparación de actores: tarefa que propiamente deberían empezar a abordar os talleres como función principalísima, en conexión co Departamento de Didácticas. A función dos talleres sería, pois, a de levar á práctica as ideas de Didácticas, ben facendo espectáculos, ben realizando prácticas ailladas de investigación expresiva, técnica, interpretativa, etc.³⁸⁸

Porén, a instrución non debía conducir, en opinión do propio Lourenzo, ao artificio vacuo³⁸⁹ ou á acumulación ecléctica de recursos³⁹⁰, polo que era preciso que estivese en relación directa coa práctica escénica e a experimentación.

³⁸⁷ A prensa facíase eco desta situación: «Cando un sector do grupo decideu profesionalizarse fíxose isto para que os aficionados sigan traballando. Porque o feito é que si ben Galicia necesita dun teatro profesional, o que non pode é prescindir dos grupos que traballan noutro réximen. O teatro profesional debe facilitar o acceso a práctica teatral aos sectores máis marxinados. E si nos xa tiñamos creado un grupo de aficionados, non podíamos destruílo.» [Calvo 1978]

³⁸⁸ BATFPM.

³⁸⁹ Así o explicaba en *Pipirijaina*: «[...] entiendo que sin utilidad el arte pierde dignidad, se convierte en epidérmico, esteticista, que es tanto como decir idiota o innecesario. El arte es “tecné” más “poieté”, es decir, una técnica con espíritu, que nace porque es necesaria y vive mientras tiene utilidad, convirtiéndose en simple decoración cuando deja de ser útil. Aceptar esta premisa equivale a reclamar la funcionalidad del teatro» [M. Lourenzo 1980: 14].

³⁹⁰ «No sería muy difícil concebir la idea de que de una suma de experiencias se llega a un resultado reductor» [M. Lourenzo 1980: 14]. E continuaba, a propósito do eclecticismo: «Tanto los textos escénicos, como los espectáculos, como el mismo público que asiste a ellos, resultan un compendio de recursos estilísticos de variada procedencia y un muestrario de clases, edades y sensibilidades. Ese eclecticismo se promociona entre nosotros por medio de un paternalismo cultural predispuesto a disculpar, detrás de una opción “popular”, tanto el interés de quien coloniza, como la mala conciencia del

A comezos dos anos setenta escoitáranse as primeiras voces que reclamaban a necesidade en Galiza dun centro de capacitación para os traballadores do teatro³⁹¹; mais será agora, a finais da década, cando se estenda a demanda de creación dunha escola de arte dramática e se comece a reflexionar sobre as características desa institución e o deseño dos estudos que alí se deberían impartir³⁹². A pesar das iniciativas desenvolvidas pola ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA e outras agrupacións, o colectivo teatral recoñecía que non podía facer fronte por si mesmo a formación que se requiría para o perfeccionamento dos espectáculos galegos; en 1980, profesionalizados xa varios grupos, a cualificación continuaba a ser unha aspiración fóra do seu alcance:

Los grupos de teatro son dueños de sus medios materiales de producción, pero no están en condiciones de atender a una preparación normal de los actores, directores y técnicos del espectáculo [...] [M. Lourenzo 1980: 17].

Con todo, fixeron o que puideron e os integrantes da EDG foron, neste sentido, especialmente activos e tentaron todas as vías que se lles ofrecían para se formaren e aumentaren a calidade dos seus traballos. Así, ademais de convidaren pedagogos ou profesionais para que desen cursos e celebrar actividades que lles permitisen partillar os coñecementos individuais, procuraron, sempre que puideron, confrontar o seu labor co realizado por grupos doutras latitudes; o intercambio de propostas constituía unha das fórmulas hábiles para acrecentar recursos á súa bagaxe artística³⁹³. Por este motivo –sumado ao prestixio que lles reportaba e a propia experiencia da viaxe–, tanto a ESCOLA como outros colectivos aproveitaron as oportunidades de concorrer a festivais e mostras de fóra de Galiza. O FITEI³⁹⁴ do Porto e o Festival Internacional de Sitges –decano dos celebrados no Estado español– foron os principais destinos das saídas dos galegos. Aliás, a EDG foi convidada en 1979 ao Incontrì Internazionale di

colonizado, al tiempo que evidencia la ignorancia de la mayoría respecto a la auténtica situación» [M. Lourenzo 1980: 18].

³⁹¹ «[...] mientras no haya escuelas de arte dramático, no habrá actores, sino gente de buena voluntad que se forme por sus propios medios. Aquí hubo una en los años veinte, en las Irmandades da Fala, pero no llegó a cuajar y se quedó simplemente en grupo teatral» [Gacío Barral: 1973].

³⁹² Blanco Gil [1978: 91] concibía, por exemplo, un Instituto do Teatro Galego que mantivese un Departamento de Investigación, o Teatro Nacional Galego e a Escola de Arte Dramática, onde se impartirían cursos de Interpretación, Expresión Oral, Expresión Corporal, Ballet, Sonoplastia, Animación, Dirección, Canto, Mimo, Folclore, Deseño, Dinamización, Escenografía, Música, Danza, Circo, Caracterización e Marionetas e en que se obterían as titulacións de Presentador de Televisión, Profesional de Teatro (actor, animador, monitor, director, escenógrafo, técnico maquillador, figurinista etc.) e Locutor de Radio

³⁹³ Polas «Jornadas de Teatro de Vigo» pasaron Els Joglars, Dítirambo, Els Comediants, Esperpento, Aquelarre, Teatro de la Rivera, o grupo de Jose Luís Gómez etc. e a pesar da polémica que as envolveu –pola preeminencia que se daba á produción non galega–, serviron para coñecer o que se estaba a facer na península.

³⁹⁴ Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica, fundado en 1977 pola Seiva Trupe e o Teatro Experimental do Porto.

Teatro «Incontroazione» de Palermo³⁹⁵; mais a súa participación envolvía un grande problema: o financiamento do desllocamento. So o título «"Escola Dramática Galega", invitada a dos certámenes internacionais de teatro», a prensa coruñesa recollía a petición de axuda que se facía desde a Cooperativa para poderen asistir ese ano aos festivais portugués e italiano:

[...] convocaron a los medios informativos para informarles de su deseo de participar en las muestras de teatro internacional, si es que pueden al fin obtener las subvenciones necesarias para viajar a los países donde se celebran los certámenes. Para lograr estas ayudas, han presentado solicitudes y presupuestos de gastos ante los Ministerios de Cultura y Asuntos Exteriores calculando que los viajes y algunas estancias, que no estén pagadas por los países organizadores de los certámenes, ascenderán a unas 345.000 pesetas [Llorente 1979a].³⁹⁶

Os *Cadernos* abrían unha outra canle de difusión de coñecemento –aínda que limitado ao teórico– e os seus promotores aspiraban a aproveitala; mais, para iso, precisaban da achega de especialistas. Para obtela, realizaron numerosos contactos e animaron a todos os que poderían aportar algún material teórico publicábel. Comezaron editando o traballo que eles propios tiñan confeccionado sobre a parateatralidade e agardaron a recibir os estudos ou paráfrases de obras de referencia prometidos: porén, o primeiro caderno deste teor non vería a luz até 1982³⁹⁷.

A pesar das adversas circunstancias, a EDG –como outros grupos galegos– non estaba disposta a resignarse a que os seus produtos fosen, en termos de calidade, deficientes ou menores a respecto dos doutros sistemas próximos, por moito que o apoio económico á formación dos traballadores do teatro por parte das Administracións públicas fose, nestes anos, case nulo³⁹⁸.

Outra formación especializada en aspectos concretos –como a iluminación, a distribución etc.– non puido ser abordada neste período.

³⁹⁵ Unha das dúas seccións da edición de 1979 estaba dedicada ao teatro independente en España e convidaban a cinco grupos, entre os que figuraba a EDG.

³⁹⁶ Finalmente non obtiveron apoio ministerial para participar no festival de Palermo, mais si recibiron 125.000 pesetas para viaxar ao Porto, onde encenaron *A noite vai coma un río* e *O incerto señor don Hamlet, príncipe de Dinamarca*. Un ano antes, declinaron o convite do FITEI por non contaren con medios para se desllocar.

³⁹⁷ O número vinte e nove da colección, que viu a luz en agosto de 1982, foi *Técnicas básicas do deseño escenográfico*, un resumo e tradución de Celestino Ledo da obra de David Welker. Tres anos antes, Ledo escribira a Pillado: «O mesmo que ti non te esquesces de facer chegar a min puntualmente cada unha das novas publicacións, cousa que me enche de satisfacción, tampouco eu quero esquecer que che debo, xa de primeiras, un traballo sobre escenografía».

³⁹⁸ Nos primeiros anos oitenta producírase algún tímido apoio, como a subvención por parte da Comisión de Cultura do Concello da Coruña do 50 % do importe da matrícula a todos os mestres e estudantes de Maxisterio que asistisen ao curso de Expresión Corporal organizado pola EDG en 1982 e impartido pola actriz e formadora uruguia Helena Ferrari.

3.2.4.2. Suficiencia de medios

As eivas formativas non eran o único obstáculo no intento por alcanzar un produto escénico de calidade; cando a Manuel Lourenzo se lle preguntaba –en xuño de 1979– polas principais dificultades ás que se enfrontaba o teatro galego, respondía sen dúbida: «Sobre todo a inestabilidade e a pobreza de medios» [X. Gómez 1979].

Efectivamente, non abundaba coa habilitación profesional dos produtores: o crecemento en termos cualitativos dependía do aproveitamento doutros recursos, algúns deles inicialmente fóra do seu alcance.

Unha das materias primas que escasearon nos primeiros momentos foron os textos dramáticos consecuentes con novos repertorios culturais³⁹⁹. Os poucos soportes textuais dos que se tiña noticia da experiencia teatral dos anos vinte non respondían aos modelos vixentes de creación teatral, así como tampouco o facían sempre as frecuentes achegas que neste momento realizaban autores de xeracións anteriores. Esta foi a principal razón pola que certos integrantes dos grupos se constituíron ben en dramaturgos⁴⁰⁰, ben en adaptadores/dramaturxistas –ou, visto doutra maneira, que só a produción espectacular dos colectivos que contaban con alguén que escribise⁴⁰¹ alcanzase proxección no novo panorama. As convocatorias de certames para textos teatrais da altura –Abrente, O Facho, EDG– respondían igualmente a esta necesidade –necesidade que se evidencia na rapidez coa que os mesmos eran estreados⁴⁰².

Este conxunto de iniciativas resultou proveitoso para o sistema pois deu como resultado unha importante achega de orixinais, aínda que a inmensa maioría ficarían inéditos do punto de vista editorial⁴⁰³.

Outra das precariedades do sistema galego de produción teatral radicaba nas carencias dos espazos de exhibición. A política de «reutilización de locais» [Vidal

³⁹⁹ «¡Mi vida por un texto!, era la súplica de moda», lembra Manuel Guede [1980: 21]. López Silva e Vilavedra [2002: 32] comentan que, diante da inexistencia dun sistema editorial que difundise o teatro escrito, foi unha práctica habitual entre os grupos escribir aos organizadores da Mostra de Ribadavia solicitando textos enviados ao Certame.

⁴⁰⁰ A figura do dramaturgo-actor ou do dramaturgo-director –cando non todo á vez– foi frecuente nestes anos; entre eles, Roberto Vidal Bolaño (ANTROIDO), Manuel Lourenzo (EDG) ou Dorotea Bárcena (TEATRO DA MARI-GAILA).

⁴⁰¹ Algún grupo mantivo estreitos vínculos cun autor teatral que non se enredaba na interpretación: é o caso de TROULA con Francisco Taxes.

⁴⁰² *As laranxas máis laranxas de todas as laranxas*, de Carlos Casares fora estreada en Ribadavia o mesmo ano en que recibiu o premio do Concurso de Teatro Infantil O Facho (1973) e a propia EDG encenara *A benfadada historia do coitado Bamboliñas*, coa que Xulio González Lourenzo gañara en 1977; *Zardigot*, de Euloxio Ruibal –triunfador na primeira convocatoria do Concurso de Abrente– fora estreado na seguinte edición por TEATRO CIRCO, e as obras vencedoras no Concurso de Teatro Breve da Escola Dramática Galega foron reiteradamente representadas nos centros escolares.

⁴⁰³ «Paralelamente ás Mostras», comentaban Lourenzo e Pillado [1979: 154], «vense manifestando un movemento autoral que supera xa, con moito, ao das Irmandadas da Fala, se ben, curiosamente, hoxe non se publica apenas literatura dramática».

Bolaño 1980] levára a empregar para usos teatrais cinemas, salas de festa, salóns de baile de liceos e casinos, prazas públicas, igrexas, comedores de grupos escolares, salóns de actos de colexios e un longo etcétera; porén, non se trataba de estancias pensadas para a práctica dramática e isto repercutía enormemente no feito dos espectáculos, pois resultaba absurdo que un grupo concibise unha obra con especificacións escenográficas ou técnicas que non puidesen cumprir a maioría dos espazos dispoñíbeis⁴⁰⁴.

A potencia eléctrica, por exemplo, era unha das limitacións ás que se tiñan que adaptar, como documentaba Eduardo Alonso⁴⁰⁵:

Así, el cuarenta y tres por ciento de los locales tienen una potencia eléctrica de 4.000 vatios, en un veinticinco por cien la potencia está entre 4.000 y 6.000 vatios, el siete por cien está entre 6.000 y 8.000 vatios, el dos por cien está entre 8.000 y 10.000 vatios y en el veintitrés por cien restante, la potencia es superior a los 10.000 vatios. Por lo tanto, un espectáculo que quiera distribuirse por Galicia habrá de tener una potencia de iluminación no superior a los 4.000 vatios. Esto es por lo que la iluminación de los espectáculos gallegos se hace fundamentalmente con focos de 500 vatios y de 250 vatios y prácticamente no se utilizan los de 1.000 vatios [E. Alonso 1980: 9].

O formato dos espectáculos viña tamén condicionado polas dimensións dos espazos destinados á exhibición teatral:

[...] una escenografía que supere las medidas de siete metros de boca por cuatro de fondo por tres y medio de altura o sigue la técnica del acordeón, con posibilidades de encogerse (alternativa que en Galicia se emplea con frecuencia), o tiene pocas posibilidades de distribuirse por el país [E. Alonso 1980: 9].

Manuel Lourenzo explicaba como a disposición dos recintos tiña repercusións que ultrapasaban a envoltura escenográfica das encenacións:

Escenografía plantada en el suelo por falta de telares o de otros elementos de suspensión.

Localización frontal de la escena, impuesta más por la falta de medios que por problemas de espacio [M. Lourenzo 1980: 18].

Con todo, como sinalaba Vidal Bolaño nunha entrevista publicada no primeiro número de *Don Saturio* [1980], estaban dispostos a tirarlle partido ás limitacións, de maneira que os obstáculos incentivasen a imaxinación, a innovación, a creatividade:

⁴⁰⁴ Eduardo Alonso denunciaba, neste sentido, o inxusto que resultaba enxuizar a creación teatral galega sen ter en conta estes condicionantes: «Evidentemente, los locales donde los montajes se van a representar condicionan aspectos fundamentales de la estética de los mismos. Muchas veces se juzga fuera de Galicia, montajes que han sido pensados para una infraestructura de locales radicalmente diferentes al propio local en el que dicho espectáculo se está viendo» [E. Alonso 1980: 9].

⁴⁰⁵ Eduardo Alonso Rodríguez (Pontevedra, 1948) é enxeñeiro técnico naval, licenciado en Ciencias da Imaxe e en Xornalismo e diplomado en Arte Dramática. Após o seu paso polo teatro independente madrileño, foi co-fundador de TEATRO ANDRÓMENA (1979) –grupo que se integraría na cooperativa TEATRO DO ESTARIBEL. En 1984 chegaría a ser o primeiro director do CENTRO DRAMÁTICO GALEGO, cuxo proxecto fundacional elaborou a instancias da Dirección Xeral de Cultura da Xunta de Galiza.

De entrada hai esa necesidade sentida e compartida por gran parte da vangarda teatral, e que neste momento é a de romper con esa especie de imposición terríbel do escenario á italiana. [...] A falta de infraestrutura oblíganos a representar a maioría das veces en locais que non son nin moito menos teatros, pero que ben utilizados permiten liberdades, máis das que permitirían o Teatro Colón da Coruña ou o Teatro Principal de Santiago, poño por caso. Cun estudio cuidadoso das posibilidades reais do espazo no edificio teatral galego pódese xogar con certa liberdade a nivel espacial.

Deixando á marxe estas consideracións, a realidade demostráballes que se querían un teatro contemporáneo, profesional e extenso canto a formas e estilos non se podían conformar nin co número de locais –recollemos xa os intentos do colectivo neste sentido– nin coa calidade dos mesmos, posto que as especiais características dos recintos que viñan sendo empregados estreitaban de maneira importante as posibilidades expresivas. É certo que os grupos levaron adiante un labor informativo –e, na práctica, formativo– sobre o aproveitamento de recursos nos concellos, asociacións etc. –eles eran os que mellor advertían as deficiencias e a súa rutina mostráralles solucións imaxinativas e prácticas–, mais estas suxestións non podían ultrapasar o remendo se non eran acompañadas de investimentos.

Con efecto, modificar o número e calidade dos recintos implicaba o investimento de diñeiro, recurso que ocupaba o primeiro lugar nas demandas das agrupacións. O principal argumento para xustificar estas despesas era a rendibilidade dos produtos escénicos galegos, non só en termos culturais, mais tamén economicamente. De novo, Eduardo Alonso fornece datos reveladores:

En esta temporada⁴⁰⁶ se han producido cerca de diecisiete estrenos, quinientas representaciones, y se han invertido en Galicia directamente en teatro por todos los caminos contabilizables, diez millones de pesetas, lo que da como resultado que en este país una representación de teatro cuesta una media aproximada de veinte mil pesetas y que los ingresos totales medios por montaje son en torno a las seiscientas mil pesetas. Evidentemente, son los diez millones que más han dado de sí en la historia económica del teatro.

Siguiendo con las cifras globales, y suponiendo que las representaciones no fuesen gratuitas para el público y cachet fijo para la entidad contratante, como normalmente son, y fuesen a taquilla, teniendo en cuenta que la media de espectadores por función es de doscientos, para obtener los mismos resultados económicos habría que poner la entrada a setenta y cinco pesetas, si no se tienen en cuenta los ingresos por subvenciones del Ministerio de Cultura y a cien pesetas si se tienen en cuenta éstos [E. Alonso 1980: 8].

⁴⁰⁶ Refírese á temporada 1978-79, mais, como o propio Alonso sinalaba, «ya se puede adelantar que son similares, en la temporada actual 79/80, con una variación en las fuentes de ingresos ya que si bien el Ministerio de Cultura aún no ha dedicado una sola peseta al teatro gallego, la inversión de la Caja de Ahorros de Galicia ha sido superior aa la de la temporada anterior» [E. Alonso 1980: 8].

O diñeiro destinado á produción dos espectáculos era, pois, moi limitado⁴⁰⁷. Relacionar calidade do produto con diñeiro investido significaría unha simplificación, mais estamos a falar dunha pobreza non elixida e imposta polas circunstancias⁴⁰⁸, indixencia que non facía outra cousa que colocar obstáculos na produción e distribución de encenacións.

En relación co financiamento da produción espectacular e directamente ligado á consideración social do fenómeno dramático —e dos seus axentes— estaba a delicada cuestión do cobro do billete, apuntado por Alonso. O colectivo era perfectamente consciente de que un dos trazos distintivos das novas formas de consumo teatral a respecto das producións do sistema español que chegaban a Galiza —na grande maioría dos casos, teatro comercial de marcado carácter burgués— era o feito de se tratar dunha manifestación aberta a todo o pobo, independentemente do seu estatus económico. Mudar esta circunstancia poría en perigo o apoio popular. Porén, a gratuidade sistemática dos espectáculos provocaba certas asociacións —máis ou menos inconscientes— que non estaban dispostos a aceptar. Efectivamente, que o teatro fose unha actividade accesíbel sen desembolso algún levaba a considerala unha manifestación cultural menor, populista e non profesionalizada, consideración que podía repercutir negativamente na produción:

Las asociaciones culturales o vecinales, hiperpolitizadas, fueron las primeras promotoras de espectáculos populares y gratuitos. Ambos adjetivos —entiéndase bien— suponían una preselección. [...] Por gratuito se entendía —y aún se entiende en no pocos casos— el pago de los gastos de transporte y el mantenimiento del grupo teatral (a veces esto también entraba en discusión) en función del beneficio exclusivamente cultural que importaba y reportaba el teatro —curiosa paradoja de los políticos— pero que, en lo referente a la gratuidad para el público, nunca se podía entrar en discusión. Es en esa gratuidad donde radica, a mi entender, toda una serie de coartadas que vinieron utilizando gentes de teatro y de otros ámbitos culturales, para justificar la mala realización de sus trabajos [M. Lourenzo 1980: 17].

⁴⁰⁷ Alonso prosegue: «Actualmente, la media de inversión por montaje se acerca a las doscientas mil pesetas larga. Haga usted un montaje digno con doscientas mil pesetas. Aquí se hace» [E. Alonso 1980: 9].

⁴⁰⁸ O diñeiro destinado ao teatro galego polo Ministerio de Cultura na temporada 78-79 non chegara aos tres millóns e medio de pesetas, «y que de ellos no todo repercutió directamente en los grupos gallegos, ya que las quinientas mil pesetas del Estable de Vigo (cuyos promotores son la Asociación de Grupos de Teatro de Vigo), se dedicaron fundamentalmente a la contratación de grupos de fuera de Galicia, y más del treinta por ciento del millón y medio de la Mostra de Ribadavia fue absorbido por la infraestructura organizativa de la misma». Eduardo Alonso explicaba tamén a procedencia do resto do diñeiro até alcanzar os dez millóns: «un treinta por ciento de las Cajas de Ahorro, fundamentalmente de la de Galicia, ya que en esta temporada las Cajas de Ahorros de Vigo, Pontevedra y Santiago contrataron muy poco o no contrataron nada. Un veinte por ciento de las Comisiones de Fiestas. Un diez por ciento de las Agrupaciones Culturales. Un tres por ciento de la Universidad de Santiago. Un diecisiete por ciento de Mostras y Festivales. Un diez por ciento de las Campañas de Teatro de las Delegaciones de Cultura, y el diez por ciento restante por diferentes causas en la que es principal los ingresos por representaciones autogestionadas» [E. Alonso 1980: 8].

Coa gratuidade había menos exixencias en todos os sentidos e non se entendían facilmente os desexos de converter o teatro nunha manifestación cultural de primeira orde, elaborada e rigorosa; aliás, como sinalaba Lourenzo, colocaba un teito moi baixo para as aspiracións económicas dos grupos. O pago do billete, no entanto, suporía un pequeno esforzo e respondería a unha vontade real de asistir á función; ao mesmo tempo, autorizaría ao espectador a reclamar un nivel de dignidade do traballo que se lle presentaba e certos detalles como a puntualidade do comezo da representación⁴⁰⁹. Por todo isto, entre os colectivos máis representativos da altura estendeuse a opinión de que se debería cobrar por asistir ao teatro, mais mantendo uns prezos populares, que non expulsasen da celebración dramática o groso do pobo. Así o razoaba Antonio Simón:

Galicia ten capacidade de futuro para absorber todo o que se está facendo, e se cadra aínda mais. Pero hoxe a realidade é que as condicións son limitadas. Crearíase unha mellor infraestrutura se a xente que organiza espectáculos se metera nos miolos a conveniencia de que os espectadores pagaran unha entrada, xa que os que traballamos no teatro somos profesionais que vivimos desto coma pode vivir un fontaneiro ou un ebanista, poñamos por caso [D.S. 1980: 13].

Na verdade, a consideración profesional que reclamaba Simón para o traballo nos palcos aínda batía coa imaxe épica que a reivindicación antifranquista proxectara sobre o activista cultural –incluído o teatreiro.

Outros bens –máis inmateriais– que o colectivo requiría para realizar un traballo cada vez máis digno e atractivo dependían directamente da suficiencia económica. Estamos a falar, por exemplo, de algo tan intanxíbel como o tempo, materia prima necesaria para a experimentación e a axeitada preparación dos espectáculos: se tiñan de dedicar oito horas diarias aos traballos cos que se mantiñan, nunca poderían investir na encenación o tempo que esta precisaba para alcanzaren o resultado desexado.

Do tempo que dispuxesen dependía a formación e a investigación, e nun momento de definición e posta en circulación de novos repertorios esta última resultaba unha necesidade perentoria, como se puña de manifesto no proxecto de teatro estábel de ESTARIBEL:

A investigación xurde non só polo necesidade de pór en pé uns traballos que trascendan aos xurdidos do teatro comercial, senón pola vontade de

⁴⁰⁹ En Ribadavia sucedéranse as demoras; so a epígrafe «Os retrasos de todos os anos», Xael Gómez [1980b: 4] lamentaba o acontecido na edición de 1980: «E os espectáculos comezaron, como sempre, con retraso. O primeiro con máis dunha hora e o segundo [...] con máis de media. [...] Os retrasos foron constantes non só nos espectáculos senon mesmo nos actos. Podense contar os que comezaron puntuais». O certo é que os grupos teatrais eran os primeiros interesados en comezar á hora anunciada e as demoras viñan provocadas polas circunstancias en que se desenvolvía a actividade dramática.

entroncar coa tradición poética do noso pobo, na procura dunha estética teatral que nos seña propia [Teatro do Estaribel 1978: 6].

Manuel Lourenzo [1980: 17] lamentaba a finais da década a pobreza dramaturxica que aínda presentaban moitas propostas: «se nota la ausencia en el trabajo de los grupos de una investigación a fondo de material literario en relación con su “puesta en escena”», comentaba⁴¹⁰.

A capacitación artística e técnica que favorecese o aprofundamento na dimensión convencional da creación teatral, a investigación⁴¹¹ que conducise á excelencia e a alienación de recursos suficientes continuarían a ser grandes urxencias da produción espectacular galega a comezos da década de oitenta.

3.2.5 A definición dun repertorio: fabricación e canonicidade

Os axentes que participaron na (re)fundación do sistema galego de produción de espectáculos teatrais non se limitaron a xerar produtos escénicos, senón que se comprometeron na fabricación de «repertoremas»⁴¹² alternativos aos que integraban o sistema español, pois non se desexaba a reprodución dos modelos imperantes noutro teatro modificando unicamente a lingua vehicular, como apuntaba Álvarez Pousa [1978] na súa crónica de Ribadavia:

Quedaron clarificadas algunhas cousas máis. Por exemplo, que non por presentar un texto literario moi politicamente siñificado, se vai conseguir decontado unha comunicación. A ausencia dunha poética propiamente galega invalida ese mensaxe verbal, que no mellor dos casos serviría pra «teatro-forum». Por exemplo, que non por utilizar maneiras expresivas do teatro de vangarda, se conquiere directamente un teatro galego progresista, porque os mimetismos (e hainos cando, aínda que sexa en galego, preséntase todo sin un análisis situacional, localizado e concreto, capaz de personificar vivencias, símbolos, historias e movementos dunha sociedade identificada) producen risa e ridiculizan o tema máis serio do mundo [Álvarez Pousa 1978].

Procurábase unha produción dramática que incorporase trazos específicos que non entrasen en conflito coa cultura galega nin secundasen as formas definidoras dun sistema en que se condenaba todo o galego a ocupar as zonas máis periféricas e desprestixiadas: estíbbase a construír, non a reproducir ou arremedar o que xa existía

⁴¹⁰ No programa que Lourenzo levou á Asemblea Xeral de Socios de finais de 1979 [BATFPM], reclamaba que os grupos en que se organizaba o Departamento de Dramáticas, que el dirixía, se liberasen das présas: «Cada grupo de traballo pasará o tempo que for necesario na preparación dun espectáculo, que non terá data fixa nen aproximada de estreno, porque o traballo se concebirá baixo todos os posibles aspectos da creación escénica: desde tradución (se a houber), a dramaturxia, espacio, iluminación, indumentaria, maquillaxe, interpretación, grafismo (publicitario ou non), etc.» Probabelmente non era máis do que un utópico desexo, mais evidenciaba o seu horizonte de expectativas.

⁴¹¹ «El futuro del teatro está en experimentar y en investigar», aseguraba o actor Moncho Rodríguez [HL 1-9-1980].

⁴¹² O termo foi proposto por Even-Zohar [1999: 34] –a partir da formulación de «conductorema» («*behavioreme*») realizada por Pike en 1971– para designar os elementos do repertorio.

en Madrid e outras capitais españolas. A preocupación por se dotar dunha «linguaxe propia» debe ser entendida neste sentido. Son abondosos os exemplos en que se recolle esta teima; eis unha mostra, proferida por Manuel Lourenzo:

Compre tamén buscar as raiceiras e as claves dunha cultura tan asoballada como a galega pra chegar ao público e comunicar unha linguaxe propia [X. Gómez 1979].

A intervención cultural que se estaba a producir desde comezos da década de setenta supuña tanto a substitución do repertorio español por outro galego como a previa definición –e a posta en circulación– deste último⁴¹³.

O acercamento a unha poética galega partindo da realidade fenomenolóxica que ten que condicionala sempre, é un obxectivo complexo e necesario que terá que estudar moi detidamente a asamblea do teatro galego [...] [Álvarez Pousa 1978].

No capítulo anterior expuxemos como, nos comezos, os trazos innegociábeis do novo código resumíronse nos adxectivos «realista»⁴¹⁴ e «popular», termos en que se recollía a firme vontade de alcanzar unha rede de relacións en torno ao teatro que tivese en conta a maior parte da poboación de Galiza⁴¹⁵. Desde esas premisas iniciais desenvolvéronse numerosas iniciativas definidoras e agromaron as lóxicas tensións entre os creadores de repertorio, loitas de definición que, en definitiva, reflectían diferenzas ideolóxicas. Unha vez máis, as crónicas de Ribadavia sérvenos para tomar o pulso a estes movementos.

Unha das liñas de forza máis presentes era a que fuxía dos repertorios fosilizados⁴¹⁶, resistíndose a confinar o teatro galego nas formas do pasado, formas que na altura eran percibidas como algo lonxincuo e estraño.

Nos momentos pre-autonómicos, moitos grupos sentíronse perdidos ao comprobar a indefinición do repertorio que se quería presentar como alternativa aos

⁴¹³ O proceso de definición envolvía todo o (poli)sistema cultural galego –en oposición ao español–, como proclamaba en 1976 Lorenzo Varela durante a presentación en Madrid de *Memorias dun neno labrego*, de Neira Vilas: «Galicia tiña hoxe necesidade de modelos de nenos, modelos de mozos, modelos de vellos, modelos de homes, modelos de mulleres, modelos de vida [...]» [Neira Vilas 2001: 240].

⁴¹⁴ Non parece moi axeitado interpretar «realista» en clave literaria –como partidarios do movemento de finais do XIX–; o cualificativo fai referencia a atención que se pretendía prestar á realidade social e cultural galega.

⁴¹⁵ Este era un dos argumentos que se esgrimía para considerar reaccionaria a utilización de traducións nas encenacións dos grupos galegos, idea que agromou con forza en Ribadavia no ano 1979, após a encenación feita por ARTELLO dunha versión galega de *Pic-nic*, de Arrabal. Neste sentido, comenta José Lambert [1986: 117]: «Dende o punto de vista do sistema receptor, toda transgresión de fronteiras constitúe unha ameaza [...] De tódalas maneiras, a función das transgresións é ambivalente; cando son dominadas ou controladas polo sistema receptor, poden así reforzalo; pero pode tamén pasar que a literatura receptora se vexa en certo xeito afogada pola importación, ata o punto de perder a súa identidade. Estas dúas actitudes explícanse pola actitude activa ou pasiva do sistema receptor» [tradución tomada de Figueroa 1996].

⁴¹⁶ Para Even-Zohar [1990b: 17] a fosilización maniféstase cun alto grao de renitencia e a estereotipaxe do repertorio.

modelos existentes. Esta sensación era menor entre os que levaban máis tempo na procura de novas fórmulas de produción e consumo de teatro en Galiza, mais multiplicábase nos que se incorporaban desde o sistema español ou estaban menos comprometidos na fabricación de repertorio e só pretendían utilizar unhas formas rendíbeis, sancionadas e inmediatas coas que codificar a súa produción. Así o expresaba Manuel Guede:

El problema surgía en su raíz cuando en aquel discurso de urgencias nacionales (fundamentalmente nacionales) se pretendía reflejar la realidad de este país y no se daba con el mensaje, ¡oh, paradoja!, porque faltaba la literatura dramática [...], quien sabe si incluso no faltaba el propio código, y nosotros, aprendices y neófitos, necesitábamos aferrarnos a algún texto, sin saber tal vez muy bien lo que queríamos [...] [Guede 1980: 21].

Este era o caso dos que se querían «aferrar» a uns elementos de repertorio perfectamente definidos⁴¹⁷; no entanto, había quen levaba máis dunha década «fabricándoos» e facendo que o pobo se familiarizase con eles. Agrupacións como TEATRO CIRCO-ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA ou ANTROIDO, entre outros, viñan desenvolvendo unha pesquisa que permitise delimitar uns trazos definidores da comunicación teatral en Galiza, para alén do soporte lingüístico.

A incorporación como repertoremas dos argumentos lexitimadores da actividade dramática galega, nomeadamente a parateatralidade, foi unha das vías máis recorrentes. A investigación neste campo foi intensa e a súa aplicación escénica resultou atractiva para creadores e consumidores, de maneira que obtivo a sanción popular –os elementos parateatrais eran accesíbeis para o común da poboación e resultaban útiles como estratexias conceptuais. O enorme suceso que obtivo TROULA coa encenación d'*O Velorio*, de Francisco Taxes⁴¹⁸, ou o eco que alcanzaron os sucesivos traballos de Roberto Vidal Bolaño á fronte de ANTROIDO son claros exemplos desta aceptación⁴¹⁹. Con todo, os «fabricantes de repertorio» non estaban dispostos a aceptar que o elemento parateatral servise de escusa para realizar espectáculos pouco exixentes: o traballo de ANTROIDO, por exemplo, fortemente

⁴¹⁷ Luís Álvarez Pousa [1978] chamaba a atención sobre a decepción que provocara HISTRIÓN-70 na capital do Ribeiro, precisamente por non ter achado aínda un referente de repertorio claro: «Non demostrou as súas posibilidades, que son moitas, o grupo ourensán “Histrión-70”, porque “A pancarta”, de Jorge Díaz, en adaptación do xove autor Manolo Guede, somentes aporta unha ruptura na liña clásica do teatro, sin dar pe ás provocacións comunicativas por vía de suxerencia pra conquistar a participación. Obra que cumpriu un obxectivo en tempos de clandestinidade».

⁴¹⁸ Na mesma crónica da Mostra de Ribadavia púñase en destaque o factor parateatral da función: «[...] resultou unha sorpresa a posta en escea de “O velorio”, de F. Taxes, polo grupo “Troula” da Coruña, porque hai neste traballo unha profundidade dramática, de características esperpénticas, recreando situacións límite con acenos claramente sacados da antropoloxía popular galega, o que da como resultado unha proposta estética a estudar» [Álvarez Pousa 1978].

⁴¹⁹ Os elementos rituais do calendario festivo galego foron incorporados, nun momento ou noutro, pola inmensa maioría dos grupos.

impregnado de parateatralidade, caracterizábase segundo Pillado e Lourenzo [1979: 150] polo rigor formal.

3.2.5.1. Contra calquera pretensión simplificadora

Tampouco consentirían que se limitase o abano de elementos formais ou temáticos do teatro galego, pois eran conscientes de que canto máis extenso e estratificado o repertorio for, máis garantías de instalación e permanencia tería⁴²⁰. Así, cando na convocatoria de 1980 da mostra da capital do Ribeiro varios espectáculos coincidiron na temática da morte –*Bailadela da morte ditosa, Memoria de mortos e ausentes...*–, o colectivo advertiuno rapidamente⁴²¹: non podían consentir a redución temática.

A reacción contra calquera pretensión simplificadora atinxiu os contidos políticos ou reivindicativos, obviamente importantes nos anos da ditadura mais que xa non debían ocupar en exclusividade o núcleo central do repertorio cando sobreviña unha nova realidade social⁴²²; procurábanse formas de produción e consumo instaladas na realidade galega, mais que superasen o circunstancial –antifranquismo, reivindicación nacional... Por iso, tamén era molesta a simplificación que relacionaba teatro galego con estética –e temática– rural e foron moitos os grupos que reaxiron contra esta limitación⁴²³ –reacción que xa se dera a comezos de século.

Tamén se traballou pola amplificación de rexistros formais, labor en que destacou nestes anos a ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA –entre outros. Así, a achega que

⁴²⁰ «Para que un sistema socio-cultural sexa quen de operar sen necesidade de depender de sistemas estraños (isto é, de sistemas paralelos de outras comunidades), compre que se satisfagan varias condicións. Hai boas razóns para crer, por exemplo, que a heteroxeneidade é unha delas» [Even-Zohar 1990b: 25]. Por tanto, canto máis uniforme e estanco un repertorio for, máis risco de asimilación ameazará o sistema.

⁴²¹ Eduardo Alonso recollíao desta maneira: «Cando xa iba pasada así como media Mostra, comezou a discutirse sobre os temas dos espectáculos. Un dos puntos en que se coincidía era en que no Teatro Galego únicamente se falaba de mortos. Aínda que eso era certo no caso do noso espectáculo, e tamén no de O Facho, e despois no de Tagallo, ao día seguinte Artello demostrou que eso non sempre era así. O seu Teatro é alegre e nel fálase non da morte senón da vida» [D.S. 1980: 11]. No mesmo artigo Morris felicitábase: «Empeza a haber xa unha variedade temática cada vez maior».

⁴²² Neste sentido, é moi significativo o artigo asinado por Luca de Tena [1979f] en LVG co título «El teatro gallego, del testimonio a la creación» ou as ideas expostas por Miguel Pernas sobre evolución temática –tamén en LVG [23-2-1980]– nunha mesa redonda organizada polo FACHO na Coruña: «Se refirió, luego, a los grupos teatrales que en los años 70 centraron su temática en un aspecto –denuncia de la realidad social de nuestro pueblo, abordando los problemas de la emigración, los caciques y la marginación, entre otros. “Hoy –concretó– hay grupos que todavía siguen en esta línea, otros han acentuado su mensaje de panfleto o de consigna y surge una nueva serie de grupos que buscan otras formas. Hay, pues, un teatro comprometido y un teatro por el teatro”».

⁴²³ Antonio Simón, por exemplo, celebraba no primeiro número de *Don Saturio* «o intento de querer enlevar o Teatro Galego a unha estética urbana, máis cidadana» que realizara MALVEIRA coa encenación de *Fábula da fonte e da raposa*, de M. Cariñena.

realizaba en *Edén* (1979) no campo da investigación formal éralle recoñecida polos colegas doutras agrupacións⁴²⁴:

Morris: –Algúns dos espectáculos desta Mostra caracterizáronse polo afán de búsqueda de innovacións estéticas, que se traduce nun avance global do Teatro Galego. É evidente que os grupos están a buscar unha forma propia de linguaxe teatral, unhas veces mais conseguida que outras. Un caso claro é o da Escola, cuio traballo é un exponente claro do devandito. Non sei se realmente está conseguido, pero está nesa liña de traballo, que é o importante [...]

A. Simón: –[...] considerando os aspectos temático e formal, o espectáculo que mais aportou, aínda sen gustarme, foi o da Escola, pois anque non me interesa o texto nin a historia é o mellor exponente do que pode ser un teatro innovador, diferente do que se fixo até agora, pois traballar entre o público buscando a intervención directa de éste paréceme a aportación máis importante na traxectoria do noso Teatro [D.S. 1980: 11].

A encenación do texto de Manuel Lourenzo –responsábel tamén da dirección– chamara a atención pola súa proposta espacial e a relación que se establecía co espectador:

[...] un montaje al estilo Grotowski, con acción del público, jugando con él y haciéndole participar vivamente, nos muestra el Taller 1, de Escola Dramática Galega, en lo que atrevería a calificar como la obra más coherente, atrevida y mejor resuelta de cuantas ha producido [Rabón 1979].

Outros grupos recoñecidos do momento compartillaban a preocupación pola investigación na dimensión espacial, no intento de fuxir das constricións impostas polo teatro comercial español; así o explicaba Roberto Vidal Bolaño a propósito da súa posta en escena de *Bailadela da morte ditosa*:

–O asunto do espacio interésame moito de sempre. De entrada hai esa necesidade sentida e compartida por gran parte da vangarda teatral, e que neste momento é a de romper con esa especie de imposición terrible do escenario á italiana. Eu rebélome contra esa imposición. Non digo que non sería válido para aqueles casos que o demanden, pero cada obra demanda un espacio concreto.⁴²⁵

Sinalouse anteriormente a resistencia que se deu entre unha parte do colectivo teatral –encabezada, entre outros, pola ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA– a un outro reduccionismo: o que atinxía o nivel lingüístico. Sabían que a lingua dos espectáculos non podía resultar agresiva, artificial ou distante –por elitista– ao pobo que a conservara durante séculos de marxinación –a maioría galego-falante tiña que manter a vantaxe sobre os que se instalaran na lingua castelán se non se quería que se resistisen ao novos repertorios–, mais o teatro galego non estaba disposto a permitir

⁴²⁴ Non foi esta a primeira vez que a ESCOLA DRAMÁTICA experimentaba á volta do espazo, nin sería a última. De *O incerto señor Don Hamlet, príncipe de Dinamarca* (1979), por exemplo, dixeran os comentaristas: «El montaje de Manuel Lourenzo es, en primer lugar, el recordatorio de que el teatro es un ejercicio de libertad, lejos de cualquier decálogo de expresión doméstica o estrictamente política y distante también de todo preconcepto espacial» [Luca de Tena 1979d].

⁴²⁵ Publicado en DS 1, p. 14.

que se establecesen limitacións simplificadoras que impedisen a ampliación e modernización do idioma; o galego debía servir para expresalo todo⁴²⁶.

Tampouco se desexaba reducir as fórmulas de consumo teatral. Non molestaba, neste sentido, o costume de non cobrar por asistir as funcións; porén, resultaba enormemente decepcionante que non existise a posibilidade de exixir nalgunha ocasión o pago de billete. Se o modelo burgués –do que escapaban⁴²⁷– implicaba unha redución do repertorio de consumo, tamén resultaba restritivo instaurar como única fórmula a gratuidade.

Perseguíase igualmente a diversificación da tipoloxía do espectador, de maneira que non se vise excluído ningún estrato social ou tramo de idade. Se o teatro galego se convertía nun produto de consumo exclusivo dunha camada social ou dunha idade concreta, empobreceríase substancialmente e poría en perigo a súa continuidade. Neste sentido, a atención ao público infantil continuou sendo significativa⁴²⁸ e a iniciativa da EDG de crear no seo do Departamento de Dramáticas un «Taller» dedicado exclusivamente ao teatro de títeres⁴²⁹ debe ser entendida como resposta ao duplo propósito de estender a investigación teatral a todos os niveis posíbeis e gañar o público en todo o seu espectro⁴³⁰.

⁴²⁶ En opinión de Gustavo Luca de Tena, a EDG conseguira este obxectivo n' *O incerto señor don Hamlet*: «Sobre un espacio escénico inteligentemente resuelto, el idioma en boca de este grupo no profesional, se mostraba como algo inventado para el insulto, para la ironía lacerante, la fascinación barroca o la intimidad poética, con una amplitud cromática que parece no tener límites» [Luca de Tena 1979d].

⁴²⁷ As maneiras máis burguesas de achegarse ao acto dramático eran profundamente desprezadas na altura: «En lo que va de año, no recibimos aún subvención alguna. [...] luego nos mandarán desde Madrid esa cantidad, que irá destinada, como siempre, a un público que sigue considerando al teatro como un preludio de una noche de bingo. Yo sigo oyendo a la gente: "Cenamos; vamos al teatro, y luego al bingo". Y a estos intereses van destinadas, en definitiva, las subvenciones» [HL 1-9-1980].

⁴²⁸ En Ribadavia, por exemplo, estreouse nas tres últimas edicións un número significativo de espectáculos infantís realizados por adultos. Lembremos que o primeiro espectáculo da ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA foi *A benfadada historia do Coitado Bamboliñas*, que recibira o premio do Terceiro Concurso de Teatro Infantil O Facho (1977), e que TEATRO ANTROIDO encenara en 1979 *Xáxara, Peituda, Paniogas, o Xigante, o Rapaz e o Cachamón*, de Roberto Vidal Bolaño.

⁴²⁹ Na Asemblea Xeral de 21 de decembro de 1979 decidiuse constituír un «taller de bonecos» –a fronte do cal estaría Xosé Manuel Vázquez– para o que se iniciou unha campaña de recollida de información que testemuñan cartas como a dirixida o 23-1-1980 a Xosé Neira Vilas e Anisia Miranda, en que se pode ler: «A Escola Dramática Galega, da Coruña, ven de pór a funcionar un Taller 3 de traballo, adicado ao teatro de bonecos. Como aínda estamos en período de recolleita de datos, información, bibliografía, etc., referente a títeres, marionetas, sombras chinescas e outras formas, pregariamosche que, se tiveras información dalgún libro ou folleto relativo a esta forma de teatro, nos indicaras títulos e editoriais, así como enderezos de xente que faga o mesmo traballo. É un favor que moito che estimariamos» [APML]. O proxecto espertaría o interese de Xavier Fàbregas en Barcelona: «Pues podéis mantenerme al corriente de vuestro taller de marionetas –programa, trabajos, número de inscritos, etc.– y también decirme si sigue viva la tradición gallega de títeres, qué se hizo de Barriga Verde, etc.» [carta datada en Barcelona o 8-2-1980; APML]. Porén, as profundas mudanzas que se vivirían na ESCOLA durante o ano 1980 frustrarían o obradoiro.

⁴³⁰ Tamén ANTROIDO pretendía prestar atención ao mundo infantil a través dos monicreques: «Mais que nada imos investigar nesto e tentar de montar espectáculos infantiles con monecos» [Calvo 1978].

Por fin, tamén se procurou a diversidade nas vías de distribucións dos espectáculos, abrindo a porta as empresas especializadas. A planificación teatral estaba obrigada a prestar atención aos aspectos comerciais⁴³¹ se quería alcanzar os seus obxectivos, mais non resultaba fácil acostumar o mercado galego a estes modos. Con todo, empresas de difusión cultural como Rula⁴³² ou Xanela⁴³³ comezaron a facer realidade novas fórmulas que liberaban aos grupos dos traballos de xestión; con elas, estábanse a dar importantes pasos no camiño da profesionalización do teatro galego.

3.2.5.2. Estratificación do repertorio

As diferentes instancias que traballaban na fabricación do repertorio do teatro galego non estaban unicamente envolvidas nun proceso de incorporación de posibilidades: estaban a loitar por que os seus modelos de produción se convertesen en referentes a seguir⁴³⁴. Efectivamente, cando sometían os seus espectáculos á sanción do público, o que na práctica estaban a facer era avaliar o apoio que recibían os seus modos de facer –isto é, os elementos de repertorio que propuñan. Desta maneira, a medida que unhas regras e materiais adquirían recoñecemento e aceptación en detrimento doutros, o repertorio estratificábase, establecéndose un (ou varios) centro(s) e as diferentes periferias.

Os elementos do sistema con poder sancionador son o mercado e a institución⁴³⁵, posto que ambos se constitúen en intermediarios entre as forzas sociais e os repertorios da cultura, remunerando ou reprimindo a produtores e axentes [Even-Zohar 1999]. No recentemente estreado sistema galego a capacidade institucional de

⁴³¹ A teoría de polisistemas non esqueceu este punto: «A efectiva execución dunha planificación da cultura demanda, xa que logo, capacidade de venda e publicidade comercial. Pode argumentarse que isto soa a simplificación, porque o consentimento para mercar un produto comercial non organiza necesariamente a vida do comprador da mesma forma que o fai un repertorio de cultura; é dicir, os produtos non dictan unha interpretación da realidade nin as pautas de comportamento que deles poden derivar. Non creo que sexa este o caso», sinala o teórico hebreo, «porque parece existir un acordo considerable con respecto ó papel de consumo moderno na interpretación da realidade por parte da sociedade de consumo» [Even-Zohar 1995: 196].

⁴³² Da empresa coruñesa de distribución cultural Rula dicía a prensa en 1978: «O que deica agora teñen máis traballado son cine e radio, pero pretenden abranguer tamén teatro, música e distribución editorial» [Piñeiro 1978]. Efectivamente, en decembro de 1978 a Difusora Cultural Rula escribía a Issac Díaz Pardo: «O Taller 1 da Escola Dramática Galega está dando cabo ao montaxe da obra *Muller de mulleres*, letra de R. Otero Pedrayo/Álvaro Cunqueiro e partitura escénica de Manuel Lourenzo, cúa promoción e produción vai levar Rula estrenando a súa Oficina de Teatro» [BATFPM].

⁴³³ Desde 1979 a EDG utilizou os servizos da difusora Xanela, aínda que nunca deixaron de realizar eles propios tarefas de distribución.

⁴³⁴ No paradigma sistémico este tipo de sanción –a que funciona a nivel de modelos– é denominada «canonización dinámica». Deste proceso dinámico saíran os modelos triunfadores que se establecerán como principios produtivos prestixiados.

⁴³⁵ «Entretanto a institución intenta dirixir e regular os tipos de consumo», di Even-Zohar [1999:52], «determinando os prezos (e valores) dos elementos que compoñen a produción, o seu éxito ou fracaso depende da interacción que alcance a establecer co mercado».

sanción recaía nos críticos e comentaristas –escasos e pouco especializados, como se dixo antes–; no elemento institucional do sistema cultural en que se insería o teatro –como a Universidade, a Real Academia Galega ou os intelectuais máis prestixiados–, así como nos incipientes organismos corporativos dos que se estaba a dotar o colectivo de traballadores do teatro. O factor mercado, entretanto, estaba en mans dos concellos, a Universidade, os centros de ensino, certas entidades bancarias, agrupacións culturais e sociais diversas e o Ministerio de Cultura e a Xunta de Galicia; aliás, todos eles estaban condicionados, en maior ou menor medida, polo favor popular, que, en caso de desertar dos ditados «oficiais», podería axudar a constituír centros secundarios dentro do repertorio.

Rastrexar a opinión vertida por todas estas instancias ou as súas actuacións concretas pode deitar moita luz sobre os modelos de repertorio que se querían prestixiar no sistema. Por exemplo, un caso flagrante de condicionamento interposto polo mercado –e indirectamente pola institución– represéntano as importantes dificultades que a ESCOLA DRAMÁTICA tivo que salvar para distribuír o espectáculo *Muller de mulleres*, polo feito de Luísa Merelas aparecer espida durante uns segundos: estamos no apoxeo do «destape» no cinema español, mais as institucións culturais mostraban en Galiza un gran receo diante deste tipo de comportamento nos palcos.

Unha das ideas máis repetidas nesta altura –e que se tivo que enfrontar coas visións máis asimilacionistas da cultura galega– era a que se resume na sentenza «non todo vale». Efectivamente, un sector importante dos interesados na conservación e control do sistema negábanse a conceder un lugar privilexiado no sistema ás formas máis desleixadas e banalizantes, por moito que desexaren a expansión do seu repertorio: ampliar e avigorar o sistema non era compatíbel coa lexitimación de modelos deturpadores da actividade teatral ou da cultura de Galiza. Algunhas críticas destes anos patentizan este rexeitamento:

[...] el grupo no profesional «Lenque laboratorio de teatro» de Beade, Vigo, puso en escena la obra colectiva «Os cegos xueces das cores», que ha montado Xesús Manuel Pérez Pérez. El trabajo de este grupo, compuesto por 13 actores en su mayoría trabajadores, señaló el límite más bajo de la «Mostra», tanto en lo que se refiere a frialdad del público como en lo que atañe a calidades escénicas. «Debemos cuestionar la coherencia como un absoluto», es una de las declaraciones tomadas del texto, que nos advierten de los presupuestos anticonvencionalistas del grupo. El texto de la obra, que se traslada con extrema facilidad desde el discurso ácrata a la preocupación deista, utiliza géneros convencionales (ballet, teatro musical, mimo, sketch cómico) con un lenguaje que sólo tiene de experimental la movilidad formal o el riesgo, asumido por el grupo, de estar ensayando en público y representando en privado, como señaló uno de los espectadores que intervinieron en el breve coloquio [Luca de Tena 1979c].

A principal exixencia que se facía aos produtos teatrais –e, por tanto, aos modelos de repertorio dos que se servían– era unha mínima calidade ou seriedade no

traballo, até nas fórmulas máis festivas ou «de consumo»; entendían que o despropósito ou a negligencia estaban a encubrir desprezo pola nova actividade teatral galega e dadas as limitadas proporcións que o fenómeno escénico tiña aínda en Galiza –limitacións que facían que calquera das súas manifestacións alcanzase unha grande repercusión dentro do mesmo–, non estaban dispostos a seren condescendentes con esas maneiras de traballar. Por iso, a calidade e o rigor eran sempre benvidos:

Con su representación del drama de Cunqueiro «O incerto señor don Hamlet, príncipe de Dinamarca», el «Taller 2» de la «Escuela Dramática Galega» representó el papel de una suerte de nave de la esperanza llegada a la VII mostra de Ribadavia con la noticia de que existe un teatro gallego con calidades literarias y escénicas [Luca de Tena 1979d].

En todo momento se ponderaban e recompensaban os traballos correctamente realizados, co propósito evidente de os instituír como referentes:

Sin retoricismo ni panegíricos, creo que es justo concluir señalando el interés que para el teatro gallego tiene esta Bailadela da morte ditosa que, sin lugar a dudas, debe situarse entre los mejores espectáculos producidos en Galicia durante los últimos años [M.S.G. 1980: 25].

Isto non significaba que se relacionase calidade con seriedade ou transcendencia e que se proscribisen as celebracións máis lúdicas:

«Tarará-chis-púm» é un xogo no que participan actores e nenos [...] Traballo de creación colectiva do grupo Artello, que tivo unha acollida unánime favorable. Os asistentes coincidiron en destacar a frescura, a espontaneidade, a ledicia do espectáculo, que acadou plenamente un obxectivo primordial neste xénero: a participación aberta do público infantil [Ledo 1980: 8].

No entanto, non se aceptaban escusas para xustificar a falta de nivel nas encenacións, aínda que estas fosen dirixidas ao público infantil⁴³⁶.

Manuel Lourenzo, fortemente comprometido na definición do repertorio, nun artigo sobre os espazos subtítulado «Persiguiendo la normalización teatral» alertaba sobre algúns camiños da actividade teatral galega que consideraba errados, nomeadamente a tendencia a caer no xogo banalizador e condescendente:

⁴³⁶ López Silva e Vilavedra [2002: 90] realizan un repaso polas críticas que recibiron os desafortunados espectáculos infantís da Sétima Mostra de Ribadavia: «É descritivo Lois Rodríguez Andrade cando fala dunha “escleriosis do teatro para nenos na mostra” (ANT 22-6-1979) ó tempo que Perozo chega a definir este programa infantil coma “tormento” (LVG 26-7-1979), o espectáculo de Pequeno Obradoiro de Teatro de Ferrol coma “bodrio”, o de Máscara 17 coma “facilonada” e o de Tagallo coma “bufonada sin sentido de una pesadez agobiante” (LVG 25-7-1979). A maiores, o mesmo crítico sinalaba que “la programación del teatro infantil está terriblemente mal concebida en el programa, ni un sábado, ni cualquier día, a las seis de la tarde en pleno verano, acude ningún crío al teatro, ni mucho menos lo harán a las doce de la mañana”. E Luca de Tena, coa súa característica contundencia, falaba de “un teatro infantil que, salvo contadas excepciones, concibe el universo de los niños como un Cotelengo de desamparados de la inteligencia, sin luces para entender un discurso elemental” (LVG 8-7-1979)». Os comentaristas estaban a se mostrar exixentes co repertorio do teatro destinado aos máis novos.

A menudo se dice que el teatro es juego y se hacen espectáculos donde todo es juego y nada es teatro. [...]

Actores son los que nos convocan para ofrecernos un espectáculo y no para invitarnos a hacer el espectáculo en su lugar. [...]

El teatro, como todas las artes, es valioso cuando revela, resulta inservible cuando repite y es nocivo cuando engaña. [...]

Conviene no olvidar una regla: el teatro va siempre por delante del público; las artes van siempre por delante de la sociedad. Si no, carecerían de razón de ser, se convertirían en simples técnicas, en oficios rutinarios. Un teatro y un arte que no anticipen, que no sean capaces de emitir una visión distinta –otra– de lo que ya se conoce, o bien, de descubrir lo que está oculto, o era previamente inexistente, no tiene ninguna función, es simple imitación de la naturaleza [...]

En todas partes vuelve, como un tributo al cansancio del lenguaje, el realismo [...] [M. Lourenzo 1980: 13-14].

Contra a tendencia que sinala o integrante da EDG, os máis activos creadores de repertorio no teatro galego non tiñan a intención de conceder ningún tipo de predominio ao realismo e, menos aínda, ao naturalismo tosco que se espallara co antigo réxime:

Decir que no terreo cultural do teatro tamén estamos sufrindo en Galicia as consecuencias dunha mascarada de coarenta anos contraartísticos e polo mesmo de forzada utilización partidista, parece xa tópico, pro é así. [...] os atilas de turno pisaron mais fortemente que noutras manifestacións da nosa cultura e fixeron esmorecer ideas teatraís, proxectos artísticos e a propia literatura dramática caíu en picado. Os grupos non podían xurdir así con dedicada vontade anovadora. [...] A ausencia de escolas ou centros de investigación e aprendizaxe deu paso tamén á autoexperimentación, que sempre tiña connotacións naturalistas. Era na maioría das veces un teatro de camilla, de percheiros e de chaves pra encender e apagar as luces da escea. Nunha sociedade ruralista, o naturalismo tiña sen dúbida iste marcaxe [Álvarez Pousa 1978].⁴³⁷

Nesta vontade anti-realista debe enmarcarse tamén o valor concedido ao soporte textual dos espectáculos, que non se quería limitar ás formas máis cotiás da fala. A dimensión poética era reivindicada, por exemplo, no texto de presentación de *Muller de mulleres*, encenado pola EDG:

Compríanos aos galegos contar co testimoño de dous grandes escritores: Otero Pedrayo e Álvaro Cunqueiro. Compríalle ao noso teatro rescatar a palabra, a soedade angustiosa da palabra. Compríalle a unha actriz defrontarse con ese salvable tormento de ter que falar. O drama humano, dixo alguén, é a palabra, ese sistema limitado que insinúa a transcendencia, pero que nunca abonda. Sen palabra a traxedia non existiría, a historia humana sería unha cómica sucesión de operacións biolóxicas, pechadas nunha lei universal, absurda. Acaso coa palabra tampouco a vida deixe de ser máis que eso. Pero entón nós sabémolo, e podémolo decir.

⁴³⁷ «A mostra de Ribadavia acusaba aínda iste ano esta situación», continuaba Álvarez Pousa na mesma crónica. «Pra quenes seguimos o proceso teatral nos últimos seis anos, o resultado non é que sexa desesperanzador, pro tampouco é pra deixar que as cousas sigan co mesmo ritmo». En consecuencia, loubaba as encenacións de TROULA, ANTROIDO e AS TRAIÑAS por liberarse dos lastres naturalistas aínda moi presentes na edición de 1978.

Igualmente, os certames de textos ou encenacións trazaban uns vectores moi indicativos da dirección que se desexaba que tomase o repertorio do teatro galego, así como os conflitos que se daban na definición deses vectores. As disputas por diferenza de criterio entre os integrantes dos xuris reflectían a existencia de visións enfrontadas e foi habitual que se outorgasen premios *ex-aequo* diante da imposibilidade de reconciliación⁴³⁸.

Como é lóxico, e a pesar do seu propósito de abranguer o maior número de personalidades culturais do momento, a nómina dos convidados para integrar xunto a membros da Cooperativa os sucesivos xuris do Concurso de Textos Breves da EDG resulta reveladora da liña ideolóxica que a ESCOLA mantiña no que ten a ver coa definición do repertorio teatral galego⁴³⁹; os seus fallos, aliás, apuntan as direccións que se postulaban. O primeiro texto premiado, por exemplo, ten como protagonista a un home que é recluído por reclamar a capacidade de se admirar nun tempo en que a ciencia o explica todo e a produtividade goberna o mundo: tanto na temática como na lingua, *Lenda antiga dun home que quererá voar* –de Constantino Rábade– afástase dos tópicos reduccionistas.

Aínda que se agardaba da Xunta de Galicia que crease algún tipo de ente institucional para o teatro, na hora de definir o repertorio a actividade dramática galega demandaba autonomía⁴⁴⁰ a respecto do campo de poder:

El poder es enemigo del teatro. Pero el teatro es el primer enemigo de sí mismo. Pero hay una diferencia entre ambos conceptos: el teatro que nunca amará al poder, se ama siempre a sí mismo. Por lo demás, el teatro es perdurable y, como tal, espléndido, mientras que el poder es, por principio, inestable y, en consecuencia, avaro [M. Lourenzo 1980: 15].

Paradoxalmente, só contando co apoio do campo do poder os novos repertorios culturais alcanzarían a substituír os até entón dominantes⁴⁴¹.

⁴³⁸ Así aconteceu en Ribadavia nos anos 1973 e 1974.

⁴³⁹ Na edición de 1979 convidouse a Jenaro Marinhas del Valle, quen xa expresara os seus desexos dun teatro galego vivo, nacional e moderno [Marinhas 1979].

⁴⁴⁰ Pierre Bourdieu establece dous subcampos de produción cultural: o restritivo –que inclúe os axentes valorados polos seus colegas– e o da grande produción –os que alcanzan suceso comercial–. Segundo o sociólogo [Bourdieu 1971: 56], o grao de autonomía do subcampo restritivo, o consagrado, «mídese polo seu poder de xerar e impoñer as normas da súa produción e os criterios de avaliación dos seus propios produtos, e, xa que logo, polo seu poder de retraducir e reinterpretar tódalas determinacións externas conforme aos seus propios principios» [tradución tomada de González-Millán 1994b: 28]. Para Antón Figueroa [2001: 49], «o nivel de autonomía do campo no seu conxunto vén dado polo grao en que o principio de xerarquización interna prima sobre os principios de xerarquización externa».

⁴⁴¹ «O realmente relevante nunha planificación da cultura», asevera Even-Zohar [1995: 182], «é, daquela, a posibilidade de que se leve a cabo con éxito. Acorde con isto, os planificadores deben quer posuír o poder, quer conquistalo, quer conseguir o apoio dos que o detentan».

3.2.5.3. Canonización estática

Paralelamente á instauración dinámica dun abano de posibilidades repertoriais –sobreviventes das loitas de canonización– como modelos produtivos sancionados e lexitimados, o sistema desenvolveu un outro proceso de establecemento dun canon de «clásicos» espectaculares que se querían preservar, isto é, o «canon estático»⁴⁴², unha nómina de produtos teatrais que se consideran valiosos e dignos, por tanto, de seren sacralizados e estudados⁴⁴³, de maneira que actúen como «reserva de referencia»⁴⁴⁴.

Tense argumentado o mellor funcionamento do sistema cando está dotado dun canon [Even-Zohar 1990: 19]⁴⁴⁵, mais as especiais circunstancias de inmediatez en que se produce o feito teatral fixeron, até datas moi recentes⁴⁴⁶, francamente custosa a preservación no tempo dos produtos dramáticos. Este condicionamento fai que a configuración dun canon estático teña envolvido non poucas complicacións –pensemos, por exemplo, no difícil que é transmitir e estudar os clásicos teatrais como produtos escénicos. Só as tradicións dramáticas que conservan nos palcos encenacións rituais fosilizadas⁴⁴⁷ –de maneira que podan ser incorporadas ao imaxinario colectivo, aínda que ese colectivo se reduza ás elites cultas– ou as que, máis que pezas concretas, manteñen como «monumentos» do sistema fórmulas características de mester escénico –a *Commedia dell'Arte* no sistema italiano, ou as codificación clásicas dos teatros do extremo oriente–, poden conformar un verdadeiro canon teatral autónomo na súa dimensión estática. Eis unha das razóns pola que o

⁴⁴² A teoría sistémica distingue entre unha canonicidade dinámica, a que atinxe os modelos, e unha canonicidade estática, a nivel dos produtos [Even-Zohar 1990: 19].

⁴⁴³ Rakefet Sheffy [1999: 130], investigadora das estratexias de canonización, fornécenos esta definición: «El canon designa un corpus *inquebrantable* de modelos y ejemplos sancionados, transmitidos y preservados a través de las generaciones como una “reserva” de larga duración o programa para el futuro [...]; funciona más como un santuario o como una caja fuerte en que, una vez que un elemento es aceptado, su valor queda asegurado irreversiblemente. Como tal, constituye un factor de *uniformidad que sobrevive* a las infinitas luchas de ideologías rivales que compiten por imponer su dominio cultural».

⁴⁴⁴ Máis que servir de modelos produtivos a imitar, os elementos sacralizados serven de factor de cohesión, pois «[...] one of the main functions of canon formation (literary or non-literary) is to insure the stability and adaptability of a given community of believers» [Mignolo 1991: 1], crenza que hai que pór en relación coa *illusio* bourdiana [2004], isto é, a fe colectiva no xogo social.

⁴⁴⁵ No mesmo lugar acrecenta: «Semella que un canon estático é condición primaria para que un sistema sexa recoñecido como actividade distinta na cultura».

⁴⁴⁶ Aínda que sexa unha opinión estendida que o teatro rexistrado perverte boa parte da súa natureza, hoxe existen medios para gravar e conservar os espectáculos, que desta maneira teñen a posibilidade de se converter en «textos» referencias do sistema teatral.

⁴⁴⁷ Pensemos n' *O misteri d'Elx* ou nas formas teatrais que manteñen personaxes arquetípicas –inalterábeis na súa configuración escénica–, como o *kathakali* hindú. Non entran nesta clasificación figuras como o *Don Juan*, fundamentalmente literario e sen concreción teatral definida.

campo teatral galego presenta heteronomía⁴⁴⁸ a respecto do sistema literario, que, aliás, é «sistema de prestixio (e central) dentro do polisistema cultural galego» [López Silva 2005: 46]⁴⁴⁹. A falta de madurez e definición do campo pode sumarse ás causas desta dependencia.

A pesar do desapego con que algúns contemplaban o pasado literario no que ao xénero teatral se refire⁴⁵⁰, durante estes anos de goberno pre-autonómico –e xa con anterioridade–, producíronse unha serie de tentativas de sacralización de textos dramáticos non sempre asistidas do consenso⁴⁵¹. A ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA foi, máis unha vez, moi activa na configuración da nómina de pezas dramáticas ás que se concedería o título de «clásicos» do teatro galego, tanto mediante as súas encenacións como a través da publicación nos *Cadernos*.

A Cooperativa estaba moi interesada en dotar ao sistema galego de profundidade temporal e desde o Departamento de Estudos Teatrais viñan realizando un importante traballo de recuperación e catalogación da literatura dramática galega de todos os tempos. As encenacións realizadas por TEATRO CIRCO do *Entremés famoso sobre a pesca do río Miño* (1973) –de enorme transcendencia para o sistema, neste sentido– e d'*Os vellos non deben de namorarse* (1977), deben ser contextualizadas nesa vontade de constitución dun canon estático de «monumentos» dramáticos –ligados, como xa dixemos, aos textos.

Após Feixó de Araúxo e Castelao, a finais da década, a aposta do colectivo dirixiuse claramente aos títulos dramáticos de dúas figuras do denominado «Grupo de Enlace»: Álvaro Cunqueiro e Ramón Otero Pedrayo. Así, dos oito espectáculos realizados polos diferentes «talleres» da ESCOLA desde o seu rexistro legal até finais de 1980, tres foron concibidos a partir de textos destes dous autores –*Muller de*

⁴⁴⁸ Carlos Pérez Varela [2004: 9] comenta na introdución á obra de Bourdieu: «A idea de heteronomía, oposta á autonomía, é fundamental para describirmos, nunha sociedade e unha época dadas, a subordinación externa dun campo respecto aos campos que o rodean».

⁴⁴⁹ López Silva [2005: 45] preguntase se, pola súa heteronomía en relación á literatura, o sistema teatral galego non será «un deses sistemas artísticos para os que tanto Sheffy coma Even-Zohar sinalan a posibilidade de supervivencia sen un canon». Nós acrecentamos se non acontecerá iso coa maioría dos sistemas teatrais, que se ven obrigados –en maior ou menor medida– a servirse do canon estático do correlato literario.

⁴⁵⁰ Nos comentarios de Manuel Guede [1980: 22] ecoaba este sutil menosprezo: «Como tantas cosas en este país, la recuperación de nuestra más lejana tradición cultural, costó la leche. Así, entre pitos y flautas y ailalelos y otras metafísicas, rebuscando en el trastero de los orígenes, en nuestro afán de concretar el DNI de nuestro pueblo, de intentar recuperar lo irrecuperable, dimos con unos cuantos nombres que se podrían envolver en un hatillo de poca cosa».

⁴⁵¹ É inxenuo considerar que a nivel do canon estático non se producen loitas de definición. Posto que a nómina de produtos conservados servirán de espello á colectividade, as diferentes ideoloxías van posicionarse á hora do seu establecemento; «[...] el elenco de obras y autores», sostén Enric Sullà [1998: 11], «sirve de espejo cultural e ideológico de la identidad nacional, fundada en primer lugar en la lengua [...]». O caso de Gil de Biedma no sistema literario español –incluído ou rexeitado do currículo da cadeira de Literatura Española do Bacharelato segundo o partido político instalado no goberno de Madrid– resulta ilustrativo.

mulleres (1978), *A noite vai coma un río* (1979) e *O incerto señor don Hamlet, príncipe de Dinamarca* (1979)—, feito que viña reforzado pola publicación d'*O fidalgo e a noite*, de Otero Pedrayo, no número 7 dos *Cadernos*.

Manuel Lourenzo, fascinado desde sempre polo teatro oteriano, non só teimou por que os textos dramáticos do ourensán subisen ás táboas galegas ocupando o lugar que na súa opinión merecían, tamén se preocupou de que formasen parte da bagaxe dos actores, de xeito que o mundo dramático de Otero fose incorporado á súa práctica cotiá⁴⁵². Precisamente dun traballo de formación actoral nacería a dramaturxia de *Muller de mulleres*:

O que empezou sendo unha escolma de textos de Otero Pedrayo con destino ao proceso de «incorporación de personaxe» dos actores que seguían un curso na Escola Dramática Galega, acabou cobrando vida, corpo, teatro, primeiro no papel e logo en Luisa Merelas, a intérprete única de «Muller de mulleres».⁴⁵³

Otero Pedrayo era un autor case inédito nos palcos e continuaba a ser un descoñecido entre os implicados no movemento teatral, como demostra o feito de que entre todos os espectáculos que se presentaron nas oito edicións da mostra de Ribadavia só un estaba baseado en textos seus —o da ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA, precisamente. No entanto, Manuel Lourenzo converteuse —co respaldo da EDG— nun dos máis firmes defensores⁴⁵⁴ de que o autor de *Teatro de máscaras* fose incorporado á listaxe dos clásicos do sistema teatral galego⁴⁵⁵.

O outro vulto cuxa obra se desexaba canonizar desde a EDG era Álvaro Cunqueiro, de quen tamén se tomaran textos para a dramaturxia de *Muller de mulleres*⁴⁵⁶. Cando escriben ao mindoniense⁴⁵⁷ solicitando a súa autorización para encenar *Don Hamlet* e *A noite vai coma un río*, Lourenzo —que asina a carta— non lle oculta a súa vontade canonizadora:

Escóiteme, Cunqueiro. As dúas obras van ser grandes espectáculos, porque agora que temos un clásico e queremos facelo, temos que facelo ou retirarnos. Hai xente preparada para eso. Xente que se preparou adrede para eso. Porque queremos ter o noso William propio e zugarlle os sabores, que son moitos e han durar infinito.

⁴⁵² O teatro de Otero Pedrayo estaría moi presente nas diferentes conferencias ditas por Lourenzo nesta altura, en especial as celebradas no seo da Universidade de Santiago.

⁴⁵³ Así se recollía —en galego— no número 11 (1979) da revista madrileña *Pipirijaina* (p. 38).

⁴⁵⁴ Desde entón, participaría na maioría das encenacións dos seus textos, quer coa ESCOLA DRAMÁTICA, quer coa COMPAÑÍA LUÍS SEOANE, quer co CENTRO DRAMÁTICO GALEGO.

⁴⁵⁵ Este tipo de movementos envolve sempre unha posición ideolóxica. Procurar a consideración de «clásico entre os clásicos» a Otero Pedrayo e non, por exemplo, ao costumista Prado «Lameiro» —do que se representaron nos primeiros anos de Ribadavia dous textos—, proxecta sobre o sistema un sentido de distinción, non populista.

⁴⁵⁶ «Comprían outras mulleres [...] ¿Onde atopalas? ¿No leito? ¿No xardín? ¿Na cova? En Mondoñedo. En Elsinor de Mondoñedo e en Valverde de Galicia. Outravolta, o pazo. Pero o pazo de Cunqueiro, pazo mítico que é pura ecoloxia» [*Pipirijaina* 11, p. 38].

⁴⁵⁷ Carta de Manuel Lourenzo a Álvaro Cunqueiro, de 18 de maio de 1979 [BATFPM].

A recepción de ambos espectáculos corroboraría esta consideración de clásicos do teatro galego, da que por outro lado se valía a ESCOLA para acrecentar o seu capital simbólico dentro do campo:

Correspondemos hoxe presentar un grupo, o Taller 2 da Escola Gramática Galega [*sic*], e unha montaxe «O incerto señor don Hamlet, príncipe de Dinamarca», orixinal de Álvaro Cunqueiro, sen dúbida, tal confluencia dispón xa de seu dunha mui peculiar resonancia dentro do contexto cultural teatral de Galicia e mesmo dunha inusual proxección foránea [Valdeorras 1979].

Os comentarios da crítica reforzaban tamén o valor canónico no terreo teatral a partir da súa estimación no sistema literario:

A montaxe que nesta ocasión nos ofrecen, presente na mostra de Abrente deste ano, constrúese sobre dun fermoso texto de Cunqueiro, revisión poética e incisiva do mito xespriano de Hamlet, poderíamos afirmar que «clásico» xa no espectro da nosa literatura dramática contemporánea [Valdeorras 1979].

Nun momento en que primaba no teatro galego a utilización para os espectáculos de textos recentísimos, en moitos casos escritos directamente para seren encenados por un grupo concreto, a ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA mantiña a pretensión de que non se prescindise do pasado dramático, alentando o seu coñecemento e defendendo a configuración dun canon que preservase certos elementos do esquecemento. Porén, non se desexaba desequilibrar o sistema, perturbando a definición do mesmo que se estaba a lograr⁴⁵⁸; o que se reclamaba desde a EDG era o coñecemento do pasado e os seus «monumentos» exemplares, coñecemento que, por outro lado, balizaría o sistema, fortalecéndoo diante dos riscos de asimilación⁴⁵⁹; os *Cadernos* tamén servirían a este propósito.

A conservación e transmisión de xeración en xeración da reserva de produtos canonizados ficaría baixo a responsabilidade das institucións teatrais que se agardaba que fosen creadas tras o definitivo advenimento dun goberno propio para Galiza.

⁴⁵⁸ A nivel de canon, existe un risco de descompensación que, exemplificado no campo da literatura, é explicado así por Antón Figueroa [1996: 37-38]: «En sistemas literarios en dificultades a *reserva textual* funciona irregularmente no seu interior. Nestes casos obsérvase unha maneira distinta de imaxinar a historia, que tende a aparecer como froito dun discurso necesario para autoidentificarse; os vellos textos teñen sempre unha maior (¿excesiva?) repercusión no momento presente; tanto na súa valoración pola crítica, na súa repercusión no ensino, na súa lectura, coma mesmo na súa influencia literaria: moitas veces os textos do pasado semellan substituír as posibilidades do presente; obsérvase no presente igualmente unha especie de “canonización” cara a atrás, neste caso seguramente excesiva, de textos menores, que adquiren así un carácter oficial que no seu tempo non tiveron: parece coma se a reivindicación consciente e necesaria da propia historia impedise ó mesmo tempo e inconscientemente que se faga historia, é dicir que se avance e se evolucione. En segundo lugar esta reserva funciona pouco para “protexer” o sistema fronte ós modelos estranxeiros que endexamais son vistos coma unha ameaza». A EDG non quería caer neste proceso, como evidencia a súa importante instalación na realidade contemporánea e a selección que realizaba da literatura dramática do pasado.

⁴⁵⁹ «No campo artístico chegado a unha fase avanzada da súa evolución non hai lugar para os que ignoran a historia do campo e todo o que esta ten enxendrado, comezando por unha relación determinada, paradoxal, coa herdanza da historia» [Bourdieu 2004: 79].

3.2.6. O estatus do produtor: o proceso de profesionalización

A planificación desenvolvida no campo escénico polo colectivo teatral –en colaboración cos sectores que apoiaban a instauración dos repertorios alternativos galegos– durante os anos de goberno pre-autonómico atinxiu todas as instancias do sistema, incluídos eles propios. Un sistema consolidado implicaba uns creadores recoñecidos laboralmente como verdadeiros traballadores:

[...] la meta aún no alcanzada, la estrategia sigue siendo la normalización. Normalización que, en el ámbito teatral, pasa obligatoriamente por el salto cualitativo del amateurismo a la profesionalización [Valdeorras 1978: 33].

Se a posibilidade de acceso a recursos propiciaba o apoio do público aos novos repertorios teatrais, algo semellante acontecía cos produtores. Só alcanzando unha consideración profesional para os actores e demais traballadores da escena se garantiría a continuidade da creación dramática, pois o compromiso ideolóxico que a sustentara até o momento non resultaría suficiente no novo marco social e político. Unha actividade reducida ao amadorismo moi dificilmente alcanzaría os niveis de cantidade e calidade que se almxaban. Por este motivo, entre as intervencións que se efectuaron para o asentamento das novas formas de produción e consumo teatral en Galiza, a profesionalización dos creadores ocupou un destacado lugar. Con todo, non se pretendía con iso que a actividade teatral galega camiñase cara as fórmulas comerciais vixentes no sistema español e que tanto se desdeñaban; Roberto Vidal insistía en desvincular a condición laboral ansiada de calquera tentación mercantilista, explicando as razóns polas que se demandaba a consideración profesional:

«...El sentido profundo que la profesionalización tiene es, en primer lugar, el de reconocer el teatro como actividad lo suficientemente trascendental y sería para que no pueda ser correctamente asumida en horas libres; en segundo lugar, el sentido de concederle al teatro como hecho creativo, como hecho comunicativo y social, la importancia que merece y de asumirlo, dentro de las posibilidades, siendo consecuentes con esa importancia; por lo demás, la profesionalización puede y debe suponer una potenciación de la posible inserción del teatro en la problemática general del país así como una mayor expansión, e incremento de su calidad; puede suponer un sinfín de cosas sin que, por el contrario, suponga una prostitución del producto que se elabora, por cuanto aquí jugamos con ventaja, dado que no hay una infraestructura de ámbito comercial –ni el mecenazgo de una burguesía autóctona– no incurrimos en el peligro de ser absorbidos por ella. El planteamiento de los grupos que se están profesionalizando es un planteamiento que no supone ningún tipo de renuncia, ningún tipo de claudicación, al contrario... Tampoco se plantea un encarecimiento del producto, sino simplemente un incremento necesario en función de esa profesionalidad...» [Valdeorras 1978: 34].

O recoñecemento debía abarcar a totalidade dos traballos envolvidos no proceso e non levaba implícita a negación do amadorismo:

O Teatro Galego e o Teatro na Galiza foi condenado ao amadorismo. En todo contexto teatral é importante a manifestación diletante, mas sempre que nese contexto haxa a presenza do teatro profesional. E ao falar de profesionais de Teatro non me estou referindo somente aos actores ou grupos profesionais, senón tamén a técnicos, monitores e ensinantes do Teatro en xeral. Un contexto teatral composto somente por amadores, é pobre, subdesenrolado [Blanco Gil 1978: 86].

Con frecuencia considérase que o paso ao profesionalismo se produciu en 1978, establecendo esa data como punto de inflexión entre as dúas realidades laborais. Con certeza, o ano 1978 foi importante no proceso do recoñecemento profesional e, a un nivel fundamentalmente simbólico, producíronse certos feitos que axudaron a que se instaurase como data de referencia. No entanto, tentárase por aquí de manifesto que esta consideración non é máis do que a simplificación dun longo proceso iniciado varios anos antes e que non concluíría até, cando menos, o final da década –momento en que nace a Asociación Profesional do Teatro Galego. Ademais, a realidade a que fai hoxe referencia a palabra «profesional» non se corresponde co contido que o termo tiña a finais dos setenta, momento en que aínda se está a definir o que significa ser profesional da escena en Galiza.

Xa en 1973, no percurso da edición inaugural da Mostra de Ribadavia, TEATRO CIRCO declaraba nunha entrevista concedida a *El Ideal Gallego* a súa intención de se profesionalizar:

- Nos consideramos profesionales del teatro, aunque no vivamos de él.
- ¿Pero no hay posibilidades de que los grupos independientes vivan del teatro?
- Ha habido intentos. Pero hay una Ley de Cámara y Ensayo en la que inevitablemente caes y que te limita totalmente. [...]
- ¿Tantas dificultades plantea esa Ley de Cámara y Ensayo?
- Todas las dificultades. Sin censura ni Ley de Cámara y Ensayo, estaríamos profesionalizados mañana, y abrir un local para montar teatro no sería más arriesgado que abrir un bar [Gaciño Barral 1973].

Estas afirmacións pon de relevo, dun lado, o desexo dos integrantes do colectivo de obter o estatus profesional e, doutro, a situación de imposibilidade en que os colocara a lexislación teatral franquista. Consideraban que o seu traballo viña sendo suficientemente serio e rigoroso e o compromiso que mantiñan coa actividade dramática facíalles abrigar a esperanza de adquirir esa denominación. Así o reclamaba Lourenzo en 1975:

- El grupo es ya profesional por la seriedad con que trabaja y porque realiza cosas dignas. Legalmente no se le reconoce como tal por los trámites burocráticos y las estructuras que hay que solventar, pero todo llegará [Garcés 1975].

Segundo o seu criterio, a primeira condición para recibir o cualificativo «profesional» era demostrar unha dedicación especial –que ultrapasase a realizada polos grupos amadores– e un grande coidado no proceso de produción.

No decurso do período ditatorial, existiu un carné sindical que recoñecía o individuo como «artista» tras un período de «meritoriaxe» que consistía en realizar prácticas nunha compañía comercial durante nove meses⁴⁶⁰. Non había estudos que conducisen a esa categoría nin se accedía á cualificación por medio dun exame ou proba. Para superaren a situación que os colocaba baixo o amparo da Lei de Cámara e Ensaio só existía esa saída, mais a medida que se intuía que o réxime franquista chegaba ao seu final e a indefinición invadía os oficios escénicos, procuráronse outras vías. Inicialmente, os máis interesados na obtención do recoñecemento como profesionais foron TEATRO CIRCO-ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA e ANTROIDO, aos que sumarían A FARÁNDULA, ARTELLO e os que regresaron desde finais de 1977 da aventura madrileña –que integrarían TROULA, ANDRÓMENA e MARI-GAILA⁴⁶¹. Así, cando se constitúe en Compostela a Asemblea do Teatro Galego –outubro de 1977– entre os obxectivos que define figura «presentar alternativas cara a profesionalización» [LVG 11-10-1977].

A primeira fórmula considerada polos promotores da ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA foi a de se titular nalgunha escola oficial do Estado. Desaparecido o carné sindical, non se sabía cal ía ser o procedemento que o substituiría e pensaron que o recoñecemento podería vir da formación regrada. Así llo comentaban a Xabier Fàbregas a comezos de 1977:

Seis personas queremos formar compañía profesional para el próximo año. Se nos presenta un problema. Y es que no sabemos cuál es el proceso a seguir para obtener unos carnets profesionales. Suponíamos que habría que seguir los cursos oficiales en cualquier conservatorio o escuela profesional. Hemos seguidos los del Conservatorio de Coruña, que luego no han servido para nada. Posteriormente, este curso quisimos matricularnos en Córdoba, pero parece que no les interesa porque no contestan nuestras cartas [...] ⁴⁶²

Cando finalmente alcanzaron o seu obxectivo e obtiveron o título de actores do Institut del Teatre de Barcelona –xuño de 1977– advertiron que tampouco iso implicaba ratificación algunha da súa condición laboral, alén dun vago recoñecemento simbólico. A situación socio-política e laboral mudaba tan rápido que non existían referentes inmediatos do que podería ser o novo actor profesional.

⁴⁶⁰ Lembremos que en Galiza non existía ningunha compañía destas características. Algúns dos galegos que regresaron en 1978 da capital española traían este carné.

⁴⁶¹ «El teatro profesional en Galicia surge, como antes queda dicho, en 1978», apunta Eduardo Alonso [1980: 10], «y surge por un lado por la vocación profesional de dos de los entonces grupos aficionados, fundamentalmente ANTROIDO, de Santiago, y ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA, de La Coruña [...] Y, por otro lado, por la vuelta a Galicia de profesionales gallegos de larga experiencia en el teatro independiente, que habiéndose marchado de Galicia, buscando la profesionalidad, a principios de la década de los setenta, retornan a finales de la misma década, ante la posibilidad de realizar un trabajo profesional en su país».

⁴⁶² Carta de TEATRO CIRCO a Xavier Fàbregas, de 15-3-1977 [BATFPM].

Durante a agonía do franquismo e a transición á democracia sumábanse á consideración marxinal en que se tiña a cultura galega –que facía que resultase impensábel que alguén se dedicase laboralmente a un campo cultural– a indefinición do termo «profesional» aplicado á figura do actor. Efectivamente, nese tempo o significado da palabra foi mudando rapidamente e só a comezos dos anos oitenta se aproximaría ao que hoxe lle asignamos.

O vocábulo mantíñase no teatro galego á marxe de calquera asociación cos actores profesionais das compañías comerciais do Estado –vinculadas a unha saga familiar ou unha figura empresarial– e nos primeiros anos da década de setenta aplicábase dunha maneira imprecisa aos grupos que cobraban polas funcións que realizaban, cobranza que inicialmente só cubría os bocadillos e os gastos da viaxe.

TEATRO CIRCO fora o iniciador deste costume e na segunda convocatoria da Mostra de Ribadavia, celebrada en 1974, xa condicionara a súa participación a cobrar polas funcións⁴⁶³, reclamando para o seu traballo unha consideración diferente do amadorismo en que o réxime franquista encerrara o teatro galego⁴⁶⁴. Porén, eran ingresos que revertían directamente no grupo e case nunca no actor, pois inicialmente non existía un soldo por función nin nada semellante.

O seu compromiso coa dignificación e incremento da calidade do teatro galego exixíalles un grandísimo esforzo, que o colectivo asumía voluntarioso, mais a actividade do grupo víase drasticamente condicionada polas importantes limitacións temporais que interpuñan as ocupacións laborais coas que cada un gañaba o sustento. Así, só podían destinar ao traballo escénico o tempo libre, de maneira que fóra da zona metropolitana da Coruña, por exemplo, só podían dar funcións en fin de semana ou día feriado⁴⁶⁵. O mesmo acontecía co resto de grupos.

Para manter a súa actividade, en moitas ocasións os integrantes das diferentes agrupacións víanse obrigados –cando realmente podían– a solicitar no seu traballo

⁴⁶³ TEATRO CIRCO solicitaría a Abrente 11.900 pesetas en concepto de dietas (300 pesetas por persoa), transporte (6.000 pesetas) e –aquí aparecía a radical novidade– 2.000 polo traballo do grupo; os organizadores aceptaron, estendendo o sufraxio ao resto dos participantes [López Silva e Vilavedra 2002: 45-46]. Outros colectivos, como ANTROIDO ou A FARÁNDULA, incorporaron logo este uso da cobranza.

⁴⁶⁴ E non só o teatro. Aínda en 1985, Francisco Pillado escribiría: «A cultura galega é unha cultura *subdesenvolvida* porque é unha cultura non remunerada. E unha cultura non remunerada ten todos os condicionantes para funcionar como unha cultura de *amateurs*, de *aficionados*, con todo o que isto conleva de negativo nunha sociedade capitalista, onde tan frecuentemente como advertía don Antonio Machado, aparecen misturados os conceptos de *valor* e *preco*.» E engadía: «A nosa cultura, penso, é unha cultura de *fins de semana*, feita moito máis a base de entusiasmo e impulsos individuais, de voluntarismo nunha palabra, que de estudo, maduración e profesionalización, fundamentalmente» [Pillado Mayor 1985: 48].

⁴⁶⁵ En setembro de 1975 informaban: «Quisiéramos ser buenos profesionales gallegos, y tal vez lo consigamos. Nuestro grupo se surte especialmente de gentes dedicadas a la enseñanza primaria (E.G.B.), maestros y alumnos, y de empleados. Dedicamos a nuestro trabajo todas las horas libres, a partir de media tarde» [BATFPM].

días libres e certo grao de permisividade ou flexibilidade de horarios, demanda que non era ben entendida en certos contextos laborais. Esta sería a causa do despedimento de Roberto Vidal Bolaño do Banco de Crédito Comercial en que traballaba, co argumento de que o director de ANTROIDO mantiña unha segunda actividade profesional que podía afectar ao normal desenvolvemento do seu labor na entidade bancaria. Vidal Bolaño solicitou o apoio do mundo teatral no intento inútil de conservar o seu posto de traballo; as razóns argüídas por TEATRO CIRCO - ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA no comunicado en que expresaban a súa solidariedade co compostelán pon de manifesto as enormes contradicións en que se mexían:

[...] entendendo que os motivos da dobre ocupación –o Banco e mais o teatro– alegados pola empresa, supón xa de entrada un escarño para todos aqueles que en Galicia traballamos no teatro, poisque dende ningún punto de vista se pode considerar esta actividade nosa coma unha profesión, senón como unha ocupación de tempo libre do que ninguén, máis que nós propios, nos pode pedir contas.⁴⁶⁶

Paradoxalmente, o colectivo coruñés saía en defensa de Vidal Bolaño negando a categoría profesional ao teatro galego, mais, con certeza, non defendía un teatro recluído no tempo de ocio e subordinado aos traballos «alimenticios», como se evidenciaba no informe que o Departamento de Dramáticas elevaba á Xunta do Consello Reitor da EDG en novembro de 1978⁴⁶⁷:

Un dos obxetivos da Escola foi sempre [...] normalizar a situación teatral galega, así, a grandes palabras. Pois ben, no cabo destes obxetivos estaría o último, que resultaría de todos os demais: que o teatro galego puidera facerse profesionalmente, é decir, con garantías xustas de liberdade, calidade de traballo e xusticia remunerativa.

Os apoios recibidos non foron atendidos polo banco e Roberto Vidal non sería readmitido; o dramaturgo e actor decidiu entón dedicar a totalidade do seu tempo á actividade dramática, incorporando un novo elemento ao contido da palabra «profesional»: a dedicación plena. Na súa decisión sería secundado por Laura Ponte e Rodrigo Roel⁴⁶⁸, quen anos despois lembraría así o paso dado:

Coa indemnización que cobrou polo despido aproveitou para mercar unha DKV e poñer en marcha a aventura do profesionalismo. De primeiras só Laura Ponte (primeira muller de Roberto) e eu nos decidimos a percorrer Galicia en furgoneta, sen contratos nin seguridade social, sen espazos nin condicións técnicas axeitadas para representar o noso espectáculo. Despois uniríansenos Eduardo Alonso e Luma Gómez [Lueiro 2005].

Efectivamente, o martes 16 de maio de 1978 ANTROIDO facía a súa presentación como grupo profesional –en tanto que dedicados en exclusividade– no

⁴⁶⁶ BATFPM.

⁴⁶⁷ BATFPM.

⁴⁶⁸ Coa profesionalización, ANTROIDO creou un «Obradoiro de aprendizaxe teatral», para que os amadores continuasen a ter cabida dentro do grupo.

auditorio do Colexio La Salle estreando *Laudamuco, señor de Ningures* dentro do ciclo programado pola Aula de Teatro da Vicerreitoría de Extensión Universitaria de Santiago de Compostela con motivo da celebración do Día das Letras. Os medios de comunicación recollían os obxectivos desta decisión, expresados por Vidal Bolaño:

«Co iste traballo –señala el propio grupo– escomenzamos o noso camiño como profesionais, no que entre outras cousas tencionamos establecer un circuito de representacións que posibilite a existencia dun teatro profesional galego, non somentes como único xeito de manter a nosa propia realidade coma tal grupo, senón tamén as dos demais grupos que poidan xurdir nun futuro inmediato baixo o mesmo réxime de traballo. Coidamos que iste é un dos pasos que a evolución do teatro galego viña demandando dende hai tempo e asumímolo coma un máis dos que o noso teatro debe dar, cara ao seu necesario desenrolo» [IG 14-5-1978].⁴⁶⁹

Tal e como sinalou Rodrigo Roel, a súa profesionalización non implicaba contratos, cotizacións á Seguridade Social ou dereitos laborais, tendo que desenvolver o seu labor no máis estrito desamparo legal. Para os integrantes doutros colectivos, isto representaba un enorme freo que contrarrestaba os seus desexos de dedicación exclusiva ás táboas. En *El Ideal Gallego* [10-11-1978] describíase así os reparos dentro da EDG:

Un total de quince persoas traballan nestes momentos na Escola Dramática Galega, das cales oito ou dez son actores. Nembargantes, hasta agora, non deron o salto á profesionalidade total. Aínda que se consideran actores profesionais, pola rigurosidade do seu traballo teatral, non se decidiron aínda a abandonar os seus traballos particulares pra vivir exclusivamente do teatro, quizais porque pensan que o teatro galego aínda non pode permitir esos luxos, anque o depender aínda dos seus traballos lles impide aceptar algunhas representacións, sobre todo no medio da semán.

Con todo, TROULA seguiu aos poucos días os pasos dados por ANTROIDO, iniciando a súa andaina profesional o 3 de xuño de 1978 coa encenación d'*O velorio*, de Francisco Taxes, no mesmo escenario compostelán en que o fixera o grupo de Vidal Bolaño. Así explicaban a necesidade de camiñar cara o profesionalismo:

«[...] nos encontramos con lo que, a nuestro modo de ver, representa el verdadero meollo del problema, ya que la dedicación del amateur, al margen de lo admirable y digna que nos pueda parecer, difícilmente puede dar lugar a factores de tanta importancia como una preparación adecuada de los actores, el dominio de los medios de trabajo, la economía estable y la continuidad y frecuencia en las representaciones. En una palabra, sin la plena dedicación todos estos elementos se presentan meta inalcanzable. «Si pensamos en la necesidad de un teatro gallego con un modo expresivo y una temática propios, obligatoriamente tenemos que trabajar en grupos o compañías no abandonadas a las vicisitudes de la dedicación casual... He ahí la necesidad de la profesionalización» [Valdeorras 1978: 37].

⁴⁶⁹ Ademais, os profesionais realizaban unha petición: «El Teatro Antroido ha hecho un llamamiento público a todos los grupos de teatro, y a todas las fuerzas políticas, sociales y culturales gallegas para que apoyen esta iniciativa y para que de este modo se pueda llevar a cabo el esfuerzo que haga posible el establecimiento de la actividad teatral que Galicia necesita y a la que tiene derecho» [IG 14-5-1978].

Na mostra de Ribadavia dese ano –celebrada entre o 17 e o 25 de xuño– presentáronse como profesionais, para alén de ANTROIDO e TROULA, HISTRIÓN 70 e ARTELLO; nas seguintes edicións, sumaríanse A FARÁNDULA e dous grupos de nova creación, ANDRÓMENA e MARI-GAILA⁴⁷⁰.

A pesar das incertezas que representaba o salto á dedicación exclusiva, o movemento de profesionalización iniciado era xa imparábel e non tiña volta atrás. Porén, cómpre apuntar que se trataba fundamentalmente dunha consideración auto-atribuída⁴⁷¹, pois non había ningún requisito obxectivo claramente definido de cuxo cumprimento dependese a etiqueta «profesional» e cada agrupación incorporaba nun grao desigual os tres elementos que na altura se asociaban ao termo –rigor no traballo, cobrar polas funcións e consagración a tempo completo–, nomeadamente o da dedicación exclusiva. Neste sentido, é lóxico que a extracción social dos integrantes dos grupos –ou o nivel de apoio económico que recibisen da familia– non resultase indiferente á hora de se decidiren pola profesionalización e que os que máis rapidamente optaron pola dedicación plena fosen os que máis podían arriscar en termos de ingresos⁴⁷²; aliás, as novas agrupacións creadas en 1979 –directamente como profesionais– nacían ligadas a nomes que viviran a «aventura madrileña» e cuxo regreso a finais de 1977 e comezos de 1978 levantara non poucos receos, como xa temos referido⁴⁷³. Por todo isto, nalgún momento se chegou a relativizar o cualificativo desde certas posicións do sistema, principalmente por parte dos que levaban máis tempo producindo teatro galego –como era o caso da EDG:

Boeno, antes de nada hai de sinalar que hai que andar con moito cuidado coa palabra profesional. Ser profesional de verdade é unha cousa seria, e non tan soio traballar en teatro unha tempada. Ao profesional hai de escirille [*sic*] unha adicación e unha capacitación; iso é o que algunha xente na Galiza está intentando lograr. O público responde, haino decote. Ademáis, o público galego é moi rico por ser moi variado [X. Gómez 1979].

Para Manuel Lourenzo, autor das declaracións anteriores, había público para todos, mais non se trataba dunha cuestión de competencia polos espectadores. O título de profesional concedía capital simbólico e nun momento en que o elemento

⁴⁷⁰ TEATRO ANDRÓMENA, que naceu xa como grupo profesional, foi fundado en 1979 por Eduardo Alonso e Luma Gómez, escindidos de ANTROIDO, como relata Rodrigo Roel: «[...] unha serie de conflitos xurdidos por cuestións de liderado levaron a Eduardo e a Luma a abandonar a compañía» [Lueiro 2005]. MARI-GAILA, tamén profesional desde o seu nacemento a finais de 1979, estaría integrada por Xulio Lago e Dorotea Bárcena, que traían a bagaxe da súa experiencia en Madrid.

⁴⁷¹ Isto induciu algúns dos que levaban tempo loitando por ese estatus a establecer todo tipo de matizacións, como esta de Manuel Lourenzo: «Convén distinguir, pois, entre teatro profesional (feito profesionalmente) e teatro feito por profesionais (que pode non ser profesional). Unha cousa é ter a profesión, e outra ter a profesionalidade; anque unha cousa axuda a conquistar a outra» [Documento anexoado ao Informe do Departamento de Dramáticas de 29-9-1978. BATFPM].

⁴⁷² Neste momento, dificilmente se podería considerar a actividade teatral como a única fonte de ingresos.

⁴⁷³ Recolléronse máis arriba as sospeitas de oportunismo que espertara TROULA en 1978.

sistémico «produtores» se estaba a xerarquizar –definindo a oposición amador/profesional–, non se quería que se frivolizase coa denominación, exixindo un novo requisito: a permanencia na actividade.

Un indicio da estratificación que se estaba a dar entre os produtores represéntao a aparición do termo «semi-profesional» entre os que, sen ter dado o paso á dedicación exclusiva, tencionaban distanciarse dos meramente diletantes. É significativo, neste sentido, o acontecido na edición de 1979 da Mostra da capital do Ribeiro, en que Abrente solicitou aos grupos que se definisen canto ao grao de profesionalidade –para incluír este dato na información dos programas de man– e un número importante deles sinalou o recadro «Tendente a selo» [López Silva e Vilavedra 2002: 192]. O panorama de agrupacións redeseñábase e varios grupos experimentaron procesos de reestruturación ou refundación: é o caso do CÍRCULO CULTURAL DE PERLÍO –que pasou a se denominar TAGALLO nun intento de avanzar cara a profesionalización–, de ARTELLO –fundado en 1978 a partir de TEATRO POPULAR GALEGO– ou da ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA –continuadora de TEATRO CIRCO. Ademais, algún grupo comezou a acoller no seu seo dúas seccións, unha profesional e outra amadora –como foi o caso de ANTROIDO e o seu OBRADOIRO DE APRENDIZAXE TEATRAL ou os dous «Talleres» en que se artellou a EDG.

A Mostra de Ribadavia de 1978 puxo de relevo a fenda que se estaba a abrir entre os colectivos amadores e os profesionalizados a nivel estético ou de medios, patentizando que xa non abundaba coa boa vontade para erguer os espectáculos que a nova realidade social e cultural demandaba⁴⁷⁴:

Es necesario quitarse de una vez por todas la venda de las imposibilidades del ámbito de nuestro teatro gallego y comenzar a pensar que la viabilidad de hacer cosas realmente significativas sólo puede venir dada dentro de unos planteamientos puramente profesionales. Esto nos lo están demostrando estas Muestras de Teatro Gallego con sus altos y bajos en los que se marcan unos niveles tan distantes que no existen puntos de comparación ni compensación. Mientras ayer me veía obligado a rasgarme las vestiduras, por un espectáculo de tomadura de pelo, al que había precedido otro ingenuo y simplón, hoy he de recurrir al elogio aleccionador [Perozo 1978].

Efectivamente, os espectáculos encenados por ANTROIDO –*Laudamuco señor de Ningures*, de Vidal Bolaño–, TROULA –*O Velorio*, de Francisco Taxes– e HISTRIÓN 70 –*A pancarta*, de Jorge Díaz–, aínda que este último con división de opinións, destacáronse sobre as producións que puideron verse en Ribadavia 78 e o ano

⁴⁷⁴ «En efecto, as tentativas de Auriense (con *O caixón* e *A gran candonga*) e Ditea (con *A paz*, de Aristófanes) eran dignas de aplauso nun esforzo sobresaliente, mais quedaba demostrado que, en niveis técnicos e en canto á calidade estética, xa non podían competir coas montaxes profesionais elaboradas por xentes de teatro con dedicación e atención exclusivas ó feito escénico» [López Silva e Vilavedra 2002: 73].

seguinte confirmouse a preeminencia do teatro profesional coas propostas de ARTELLO, ANDRÓMENA, A FARÁNDULA e ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA – TALLER 1, que se sumaban á de ANTROIDO⁴⁷⁵.

Entretanto, a situación laboral dos que se decidiran pola profesionalización era verdadeiramente precaria, como explicaban desde TEATRO DO ESTARIBEL no seu proxecto dun Teatro Estábel, referíndose aos integrantes de ANTROIDO e TROULA⁴⁷⁶:

A situación laboral dos traballadores do teatro galego (actores, dramaturgos, técnicos, etc.) é de total inestabilidade en todos os ordes. A niveis de emprego, a actual actividade teatral galega, somentes permite a adicación exclusiva dentro da propia Galicia, a un total de once traballadores, repartidos nos dous grupos de teatro, autores deste proxecto; os demais traballadores do teatro galego, vense condenados á emigración ou a compartir a súa laboura especificamente teatral con outras actividades laborais de moi diferente sino. Ningún distes once traballadores con adicación exclusiva, dispón dunha mínima seguridade no emprego, ou duns ingresos mínimos garantizados [...] Carecen de seguridade social e de accidentes no traballo, e vense obrigados a facer a súa laboura sen os mínimos de dignidade esixibles e nalguns casos recoñecidos pola lexislación laboral vixente. A meirande parte diles carecen dunha situación legal recoñecida como tales profesionais do medio [...]

A inestabilidade laboral era outra motivación que se sumaba ás xa sinaladas anteriormente para que os dous grupos –e posteriormente ANDRÓMENA, que substituiría a TROULA– teimasen pola consecución dun Teatro Estábel, cuxo adxectivo respondía tamén ás aspiracións dunha mínima seguridade laboral⁴⁷⁷. E foi, por tanto, outra das frustracións que produciu o fracaso da iniciativa. Na práctica, a profesionalización real continuaba a ser un horizonte procurado⁴⁷⁸.

Con todo, o colectivo que se profesionalizaba non realizou ningunha concesión no que atinxe a norma sistémica pois desestimou totalmente o argumento que ligaba o uso do español cunha mellor distribución dos espectáculos –e, como consecuencia, cunha maior rendibilidade comercial⁴⁷⁹. A lealdade lingüística non se puña en cuestión no tránsito á condición profesional:

Con respecto al problema de la lengua y las dificultades que el uso del gallego podría suponer para un grupo profesional a la hora de realizar giras por el resto del Estado, Roberto Vidal nos dijo: «Quen está mantendo aos

⁴⁷⁵ HISTRIÓN 70 e TROULA non participaron na edición de 1979.

⁴⁷⁶ O cómputo que se facía dos dedicados en exclusiva á actividade teatral era unha aproximación –a ollada que eles deitaban sobre a realidade do momento– e lembremos que incluían a Manuel Lourenzo e Luísa Merelas, así como aos músicos do grupo Agra que traballaban n’*O Velorio* de TROULA.

⁴⁷⁷ No apartado laboral, consideraban que o Estábel «estabilizará a situación laboral dos profesionais do medio existentes xa neste momento, garantizando isa continuidade e seguridade no traballo, imprescindible pró normal desenvolvemento da súa actividade, pasando a se integrar con pleno recoñecemento da súa condición laboral, no réxime de dereitos e deberes de tódolos traballadores do sector.»

⁴⁷⁸ Xulio Lago explicaría moito despois: «De todas formas o termo “profesionalismo” respondía naquel momento máis a un desexo, a unha loita ou a un compromiso que a unha realidade» [Lueiro 2004].

⁴⁷⁹ A insinuación de TROULA sobre a conveniencia de alternar encenacións en galego e español foi unánime e enerxicamente respondida polos grupos que xa tiñan desvendado a ficción do bilingüismo [Valdeorras 1978: 37].

grupos de teatro independente e un fato de xente que no caso de Galicia ía esixir que se fixera na nosa lingua. Nos nin siquiera nolo temos plantexado e aínda que saíamos –logo temos organizada unha xira por Asturias– traballaremos sempre en galego» [Calvo 1978].

Entretanto, unha dúbida comparecía a medida que ía aumentando a nómina dos grupos profesionais: podía o sistema teatral galego manter ese número de agrupacións profesionalizadas? Nunha entrevista recollida no primeiro número de *Don Saturio* (1980), Vidal Bolaño opinaba que era imposíbel que se sostivesen economicamente as seis compañías profesionais:

A realidade actual do país non debera permitir a existencia de seis ou sete grupos profesionais bos. Isto en termos de calidade, e en termos económicos xa o aseguro agora mesmo, non permite a existencia de seis grupos de teatro profesionais. Pero falando en termos de calidade, a existencia de seis núcleos de xente de teatro lastra as posibilidades de que o teatro galego neste momento poidera suministrar unhas produtos que tiveran auténtica entidade. Así, o exemplo deste traballo conxunto podería, de cundir, proporcionar dous ou tres grupos de teatro auténticamente importantes en Galicia, e por suposto fora dela.

O compostelán estaba a defender a concentración dos grupos para unir esforzos e producir espectáculos de maior calidade. A cuestión, que con maior ou menor insistencia non deixaría de formularse nas seguintes décadas, era respondida na mesma publicación por Eduardo Alonso, quen consideraba que se estaban a crear a conxuntura para que puidesen existir máis agrupacións profesionais:

[...] os grupos profesionais están a crear a estrutura que no futuro permita a existencia non xa de 6 senon de máis [D.S. 1980: 13].⁴⁸⁰

Canto á posibilidade de alcanzar unha actividade profesional digna, este era o modo de ver do director de ANTROIDO:

Coido que é posíbel porque eu son unha realidade. É posíbel desde un sentido da austeridade bastante grande e desde unha forma particular de entender a vida. Isto non quere dicir que eu esteña a gusto coa vida que o teatro me permite levar neste momento, pero tampouco me costa excesivo traballo asumilo quizais porque teño certos problemas resoltos que outra xente non ten. Refírome a problemas como o da vivenda ou como o de recibir en comida as becas familiares que eu lles chamo. Entre eso e entre que o traballo do grupo en que estou estános permitindo cobrar do orde das vinte mil pesetas, pois vaise vivindo. Unha forma de vida nin mellor nin peor que a dos demais. Ganaremos pouco diñeiro, pero facemos o que queremos... aínda que non o fagamos como quixéramos.

Fica patente que só cunha enorme dose de voluntarismo e dispoño de «reforzos» externos podía manterse nesa altura unha dedicación plena á actividade teatral.

⁴⁸⁰ Era pouco o diñeiro que recibía o teatro galego –«uns doce millóns longos»–, mais Alonso tiña claro que «esos 10 millóns aparecen cando os grupos se profesionalizan e forzan a situación». Cando fala de seis grupos, Alonso estase a referir a ANTROIDO, TROULA, ARTELLO, A FARÁNDULA, ANDRÓMENA e a EDG-Taller 1.

3.2.6.1. A profesionalización no seo da ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA

Entre os membros de TEATRO CIRCO existira desde o comezo a vontade de realizar un traballo teatral digno –do máis alto nivel ao seu alcance– e coadxuvar a que se creasen en Galiza estruturas de produción e distribución serias, sólidas e estábeis, mais o concepto de profesionalismo non foi manexado nos primeiros anos, por ficar á marxe do marco en que se mexían os grupos independentes da península e, en particular, o movemento de (re)fundación do teatro galego. Foi a comezos dos setenta cando o grupo coñeceu o lonxincuo referente catalán⁴⁸¹ e comezou a deseñar proxectos que ultrapasaban o marco de amadorismo e incluían a aspiración de vivir profesionalmente do teatro; eis un exemplo, tirado dunha carta dirixida a Ricard Salvat en setembro de 1972:

Este es nuestro proyecto: formar una asociación de un centenar de personas que avalen nuestra empresa, pedir unos préstamos, abrir un local en La Coruña –unas cien localidades–, programación inicial de tres títulos, dos funciones diarias, alternándose los títulos, teatro infantil y formación de actores –cursos con matrícula– por las mañanas y primeras horas de la tarde; invitación a otros grupos peninsulares, dando preferencia a los gallegos, para breves temporadas; formación de dos grupos de trabajo, que se turnarán en giras, etc. Es la única forma de arrancar de una vez; lo demás parece idealismo. Seguro que tendremos que acogernos a la fórmula de café-teatro o algo por el estilo, que no nos hace maldita gracia, pero transigiremos en lo accidental para conseguir nuestro propósito: una escuela dramática gallega y un teatro profesional gallego que sea el punto de partida de nuevas exigencias, tanto teatrales como de otro tipo.⁴⁸²

O confronto que supuxeron as sucesivas edicións da Mostra de Ribadavia –en cuxos debates o termo gañou presenza– provocaron no colectivo teatral un desexo de alcanzar un estatus diferente do amadorismo, aínda que non contaban cun modelo definido que adoptar. Coincidindo coa longa tramitación do rexistro legal da ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA, a agrupación coruñesa foi adoptando comportamentos que se irían asociando ao traballo profesional e así o comezaron a considerar eles propios, aínda que o termo se mantivese nunha grande indefinición.

Na altura en que a EDG decide darse a coñecer publicamente diante da inminencia do seu recoñecemento legal, o Departamento de Dramáticas vai sufrir unha importante reestruturación que levará á diferenciación de dúas seccións no seu interior, establecidas a partir do grao de dedicación.

Após a produción d'*A benfadada historia do coitado Bamboliñas*, o responsábel do departamento propuxo unha maior implicación dos integrantes do mesmo en

⁴⁸¹ Desde comezos dos setenta déranse pasos no teatro independente en lingua española cara a condición profesional, mais as importantes diferenzas que mantiña coa actividade dramática galega fixeron que non se tomase como modelo efectivo.

⁴⁸² APML.

termos de disposición temporal⁴⁸³; Manuel Lourenzo –que nese momento xa abandonara o seu traballo como docente– pretendía avanzar cara a dedicación total do grupo, mais só respondeu afirmativamente ao seu requirimento Luísa Merelas. Así naceu o espectáculo *Muller de mulleres*, coa actriz como única intérprete e so a dirección de Lourenzo.

En marzo de 1978⁴⁸⁴, o Departamento de Dramáticas –integrado por Rosario Barrio, Amparo Gómez, Xan López Eirís, Manuel Lourenzo e Luísa Merelas– previra de forma inconcreta a creación de grupos dentro do equipo –os chamados «talleres»–, de maneira que cada un se implicase na produción dun espectáculo e puidesen multiplicarse o número de encenacións da ESCOLA⁴⁸⁵. No informe presentado polo Departamento á Xunta Reitora en setembro de 1978 concretábase a súa articulación interna:

O Departamento de Dramáticas contará sempre cun máximo de dous talleres traballando simultánea ou alternativamente no local da EDG, local que urxe acondicionar para este fin.

Cada taller realizará o seu traballo autónomamente, tanto en programación, como en ensaios e outras actividades da súa competencia. Cada taller hase de preocupar de que os resultados do seu traballo sexan óptimos, presentando espectáculos dignos desde todos os puntos de vista: concepción, aspectos estéticos, técnicos, interpretativos, etc. [...]

Cada taller hase de comprometer en realizar un traballo profesional, entendendo por tal un traballo coherente que supere os niveis do amateurismo. Tamén percurarán, na medida do posible e contando coas cualidades e aspiracións dos seus membros, facilitarles a estes o camiño cara a profesión teatral asumida laboralmente.⁴⁸⁶

Significativamente, no documento que se conserva está riscado o parágrafo da exposición en que se establece como criterio para a diferenciación dos talleres o feito de un estar integrado por persoas con total dispoñibilidade de horario e dedicación exclusiva. A proposta de Lourenzo non era asumida polo colectivo, que continuaba a ser reticente á consagración completa á actividade teatral. Como xa dixemos, nun primeiro momento, a única que se decidiu a dar o paso foi Merelas –que, paradoxalmente, non figuraba como socia por non contar coa idade mínima no momento da constitución da Cooperativa. Así explicaba o director do departamento os pasos que se estaban a dar:

O Taller 1 monta no intre o espectáculo «Muller de mulleres», de Otero Pedrayo e Álvaro Cunqueiro [...] A súa produción corre a conta dos membros do equipo inicialmente, como un anticipo para non perxudicar á

⁴⁸³ No informe de setembro de 1978 o dramaturgo falaba da «[...] necesidade dunha especialización máis clara das persoas que traballan neste departamento» [BATFPM].

⁴⁸⁴ Así se recolle nun documento depositado na BATFPM.

⁴⁸⁵ A parte máis activa do colectivo non se permitía ficar agardando a que os chamasen para representar a única obra que tivesen en funcionamento e exixíanse unha produción voluminosa, coa intención de conformar algo semellante a unha «compañía de repertorio» que ofrecese varios títulos.

⁴⁸⁶ Documento anexo ao informe de 29-9-1978 [BATFPM].

EDG nun momento economicamente difícil. A publicidade e medios que se poñerán para o seu desenvolvemento profesional normal serán tamén normais. A intérprete, que é titulada, haberá de asegurarse e sindicarse. Tamén cabe a posibilidade de que a distribución se profesionalice (casas distribuidoras que existen en Galicia), se o encargado o considera necesario.⁴⁸⁷

Ficaba así constituído o Taller 1 como a sección profesional do Departamento de Dramáticas da EDG⁴⁸⁸; *Muller de mulleres* deu a súa primeira función no local da ESCOLA DRAMÁTICA o 19 de decembro de 1978. En contra da vontade de Manuel Lourenzo, Luísa Merelas non sería asegurada nin sindicada: a indefinición laboral en que se mexía a actividade teatral en Galiza dificultaba o recoñecemento como traballadores dos dedicados á produción espectacular. Porén, abríanse novas posibilidades para a distribución dun espectáculo do que se podían dar funcións pola semana e en «horario laboral».

No informe elevado ao Consello Reitor en novembro dese ano falábase da eventual creación dun Obradoiro de Aprendizaxe⁴⁸⁹ e organizábase a fluencia entre os diferentes núcleos do Departamento de Dramáticas:

Este obradoiro sería un grupo de traballo que comprendera a toda a xente que chega á Escola en busca de aprendizaxe ou de traballo. O obradoiro sería o futuro Dpto. de didácticas, que traballaría por ciclos de cursos enteiros, montando finalmente un espectáculo. Os seus membros non pagarían pola aprendizaxe nen cobrarían polas representacións do espectáculo que montasen. Pasar polo Obradoiro sería preceptivo para traballar no Taller 2, así como pasar polo Taller 2 sería preceptivo para traballar no Taller 1, agás no caso de antigos membros da Escola con práctica teatral suficiente ou caso de grave ameaza de disolución do Taller 1 por imperativos económicos ou da substitución dalgún intérprete cando a Escola non puidera aportalo.

O Taller 2, que compuñan os outros integrantes da sección, continuou a realizar o seu traballo nas condicións en que o fixeran até o momento⁴⁹⁰. *A benfadada historia do coitado Bamboliñas*, anterior á división e aínda en distribución, foi adscrita a

⁴⁸⁷ Informe do Departamento de Dramáticas de 29 de setembro de 1978 [BATFPM].

⁴⁸⁸ Eduardo Alonso [1980: 10] comentaba en *Pipirijaina* que a finais de 1978 «ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA crea en su seno un taller profesional». Aínda de maneira tácita, o grao de dedicación servía como criterio de adscrición a un Taller ou outro, iniciándose dentro da ESCOLA a diferenciación entre profesionais e amadores.

⁴⁸⁹ «Seguir solicitando subvencións, e pedir unha subvención ou subvención-beca para o (teórico) mantemento dun futuro obradoiro» é un dos puntos incuídos do informe do Departamento de 15-11-1979 [BATFPM].

⁴⁹⁰ As limitacións temporais para as funcións do Taller 2 continuarían sendo as mesmas que tiveran até a división, como explicaba Lourenzo a Martín Recuerda nunha carta de 21-1-1980: «El espectáculo que quieres llevar, “Don Hamlet”, sólo podría ser un domingo a las cinco de la tarde [...], ya que el taller de la Escuela Dramática Galega que lo produce no trabaja profesionalmente, y tendrían que salir de La Coruña un sábado por la tarde, para llegar ahí bien entrada la noche» [APML].

este Taller⁴⁹¹; ademais, embarcáronse na produción d'*O incerto señor don Hamlet, príncipe de Dinamarca*, encenación que sería estreada en xullo de 1979⁴⁹².

A división en dous «talleres», un profesional e outro amador, non debería ter como consecuencia o descenso no grao de implicación e dedicación dos integrantes deste último, segundo reclamaba o responsábel do departamento:

O próximo espectáculo do Taller 2 contará exclusivamente coas persoas que, ademais dunha práctica anterior, se comprometan a unha entrega suficiente. [...] Todos os membros do Taller serán informados, pero so poderán traballar nel se reunen estas condicións: práctica ou aventaxamento comprobados, traballo diario de luns a xoves, inclusive; dispoñibilidade de todos os venres, sábados e domingos, a partir do estreno, por período mínimo dun ano.⁴⁹³

Entretanto, no elenco d'*O incerto señor don Hamlet* advírtese unha grande novidade: sete dos nove actores non eran socios da Cooperativa. Dos cinco integrantes do Departamento, dous traballaban agora na sección profesional –Merelas e Lourenzo, aínda que este último seguía a dirixir as encenacións do Taller 2– e non se contaba con Amparo Gómez Cores⁴⁹⁴, polo que tan só restaban Xoán Manuel López Eirís e Rosario Barrio. Por iso, completouse o reparto con persoas que asistiran aos cursos da EDG ou proviñan de grupos amadores e que se foran incorporando ao día a día da ESCOLA⁴⁹⁵ –cuxas portas se mantiñan abertas a quen se quixer implicar na promoción e produción de teatro galego⁴⁹⁶. Así, para alén de López Eirís e Barrio, participaron n'*O incerto señor don Hamlet, príncipe de Dinamarca* Constantino Rábade, Santiago Maceiras, Celestino Hermida, Elina Luaces, Xosé Ignacio Prieto, Santiago Fernández e Lucía Castañón.

Á cantidade de aspectos que a Escola quería atender –investigación, formación, dinamización teatral, produción profesional e amadora, mantemento dunha biblioteca especializada etc.– sumábanse as diferentes aspiracións dos socios –cada

⁴⁹¹ «O Taller 2, que como decíamos inscíbese nela como o Grupo Amador, dirixido por Manuel Lourenzo, conta xa cunha montaxe anterior –“A benfadada historia do coitado Bamboliñas”, de Xulio González...», comentaba Camilo Valdeorras [1979] na recensión dunha función do *Don Hamlet*.

⁴⁹² Cunha curiosa personalización na figura de Lourenzo, López Silva e Vilavedra [2002: 88] explican a acollida que tivo a segmentación da EDG: «Manuel Lourenzo fíxose co apoio da crítica para os espectáculos da recén fundada Escola Dramática Galega: *O incerto señor don Hamlet* e *Muller de mulleres*. O primeiro era representado polo Taller 2 (non profesional), mentres que o segundo corría a cargo do Taller 1 (profesional). En efecto, o propósito procurado por Lourenzo coa creación da EDG era conseguido na Mostra ó presentar o primeiro dos espectáculos coma exemplo das posibilidades do traballo *amateur*, e o segundo coma resultado do traballo formativo sobre actores e técnicos de escena».

⁴⁹³ Informe do Departamento de Dramáticas datado o 15 de Novembro de 1979 [BATFPM].

⁴⁹⁴ «No intre», explicaba Manuel Lourenzo no informe presentado o 29 de setembro de 1978, «por causar baixa no equipo, foi substituída Amparo Gómez por Santiago Maceiras» [BATFMP].

⁴⁹⁵ É o caso, por exemplo, de Constantino Rábade, gañador do primeiro Concurso de Teatro Breve e que a finais de ano sería contratado xunto con Lourenzo para a Escola Municipal de Narón. Figuraba igualmente no Proxecto de Experiencia Teatral que a EDG propuxo sen éxito ao Concello de Ribeira.

⁴⁹⁶ O propio nome da ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA servía de reclamo para atraer as xentes interesadas na actividade escénica, algunhas veces equivocamente, pois a EDG non tiña capacidade real de se constituír nun verdadeiro centro de formación regular de actores.

vez máis evidentes— e a consecuente variedade no grao de implicación nas actividades da EDG. O proceso de profesionalización non só puña de relevo a diversa condición laboral dos socios⁴⁹⁷; tamén focaba a desigual concepción que tiñan da figura do «dedicado ao teatro».

No momento do seu rexistro legal como Cooperativa, a lei exixíralles un número mínimo de socios —quince— moi superior á cifra dos realmente involucrados no proxecto. Para alcanzaren ese número e aproveitaren a vía de legalización que se lles abría após tantas tentativas, os promotores da iniciativa propuxéranlles seren socios aos que naquela altura traballaban con eles no espectáculo *Os vellos non deben de namorarse*, que responderon afirmativamente sen que iso supuxese que desexasen «vivir do teatro». Esta heteroxeneidade plasmaríase no día a día no desigual grao de compromiso nos traballos promovidos pola EDG, mais fíxose moito máis notábel no momento en que se comezou a falar de abandonar os traballos respectivos para se entregar ao labor teatral dunha maneira profesional.

Aínda que o conflito se concentrou no Departamento de Dramáticas, a diferenza de obxectivos afectaba á totalidade da EDG. Así, por exemplo, na tantas veces citada reunión de setembro de 1978 en que se expuxeron fórmulas de funcionamento para as tres seccións, Xoán Guisán⁴⁹⁸ presentou unha alternativa⁴⁹⁹ para o Departamento de Estudos Teatrais con claras pretensións profesionalizadoras e que se concretaba nunha serie de puntos:

Buscar a función teatral deste tipo de investigación, conectando aos actores da EDG co labor do equipo. Formación, dentro do Equipo, dun equipo teatral cuíñas experiencias financien a Investigación. Adaptación de formas parateatrais aos espectáculos. Invitación á EDG de algún protagonista destes autos. Reconstrución dalgún auto na Escola.
Traballos teóricos: pescuda en arquivos, cursos, conferencias, proxeccións. Conectar ao investigador co dramaturgo (investigadores-dramaturgos). Relación con outros investigadores. Incidencia do traballo na EDG (información).

En reunións sucesivas, o estudante achegou un proxecto, so o expresivo cabezal de «Programa utópico de salvación», en que lamentaba a desorganización interna e a ineficacia que, segundo o seu criterio, caracterizaban o equipo de

⁴⁹⁷ Entre os quince socios da EDG había estudantes e unha terapeuta ocupacional, mais predominaban os profesores e administrativos.

⁴⁹⁸ O seu nome aparecerá con diferentes grafías neste estudo. O propio autor explica estas circunstancias na lapela do seu libro *Teatro para se comer* (1997): «Baptizado como *Juan Carlos* (A Coruña, 1957), recibe ao se iniciar, de mui novo, no teatro galego (grupos *O Facho*, *Teatro Circo*) o nome de *Xohán*. Membro fundador, sem *h*, da Escola Dramática Galega, e con *j* da Associação Galega da Língua, dáse a coñecer, porén, como *Xan* no campo da literatura ao obter en 1977 o premio de narrativa do Pedrón de Ouro. Como tal publica *Número de Patente*. Ao dar a lume, mais tarde, *Origem Certa do Farol de Alexandria*, aparece na 1ª Ed. *Xoán*, na 2ª *Joám* e na 3ª, e até hoje, *João*, assinando assim também *Um Cenário Chamado Frederico*».

⁴⁹⁹ Documento depositado na BATFPM, ao igual que o «Proxecto utópico de salvación para o Departamento de Investigación».

investigación teatral e propuña unha serie de solucións que ficaban completamente fóra do alcance da ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA; eis un fragmento:

- Para abranguir as deficiencias materiais: Exixencia dun presuposto digno. Propiedade de magnetofóns, cámaras, filmadoras, de medios de transporte (adquisición de automovil, coas seguintes características: todo terreno, lugar para catro persoas, teito utilizavel para filmación, interior transformabel para entrevistas, dormitorio etc... Maquina de escribir, fotocopidora.) Local utilizavel polos diferentes grupos de traballo, con mesas, arquivo e biblioteca.
- Para abranguir as deficiencias de estrutura: Rematar co «todo é cousa de todos», e organizar os membros en diferentes grupos de carácter autónomo [...]

Guisán propuña tamén o establecemento de grupos de investigadores, colaboradores, informantes, persoal organizativo, didáctico etc., que desenvolverían un complexo labor investigador a través de «saídas de campo» e pesquisas en arquivos e bibliotecas. Ninguén podía negarlle ao proxecto rigor ou falta de aspiracións, mais o certo é que pecaba de inxenuidade e de descoñecemento da precaria situación financeira en que se mexía a EDG. A falta de apoio ao seu programa levou o mozo a abandonar a ESCOLA⁵⁰⁰; o colectivo sufría, así, a primeira baixa⁵⁰¹.

Certamente, a cuestión económica determinou de maneira decisiva o curso dos acontecementos dentro da Cooperativa, nomeadamente no que atinxe ao Departamento de Dramáticas. Vexamos o proceso.

Cando, unha vez constituído como sección profesional, o Taller 1 pensou no seguinte espectáculo, Lourenzo e Merelas advertiron que eles sos non ían a ningures⁵⁰² e que o «taller» non se mantería sen novas incorporacións⁵⁰³. Os integrantes do Departamento xa mostraran as súas reticencias e non se podía contar con eles –agás, talvez, Xosé Manuel Vázquez⁵⁰⁴. Porén, había outras persoas,

⁵⁰⁰ Á frustración polo desatendemento do seu proxecto sumouse unha outra decepción: Guisán traballara nun proxecto de encenación de *Mourenza*, de Cotarelo Valledor, que tampouco foi asumido polo grupo por non poder afrontar a magnitude da proposta.

⁵⁰¹ Na verdade, o único que fixo Xoán Guisán en 1979 foi expresar de palabra a súa renuncia. Isto fixo que durante varios anos fose convocado ás asembleas –como «socio legal». O 3 de marzo de 1982 comunicou por escrito a súa «irrevocábel, total e definitiva renuncia como membro da cooperativa» [APML], mais esta non se produciría legalmente até a mudanza de estatutos de 1988.

⁵⁰² Na distribución, por exemplo, traballaba Xoán Manuel López Eirís –encargado igualmente do espazo escénico–, que non prescindiría da súa actividade laboral fóra da ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA.

⁵⁰³ Nesta altura, ademais, Manuel Lourenzo era moi reticente a desenvolver simultaneamente tarefas de actor e director e cando se vía forzado a facelo, interpretaba papeis secundarios.

⁵⁰⁴ Aínda que inicialmente non se sumara, Tuto Vázquez podía asumir o compromiso de realizar funcións durante a semana, pois tiña un traballo que lle permitía enviar un substituto. Outra cousa era que lle compensase economicamente, pois o que cobraría polas representacións apenas alcanzaría para pagar a quen o substituíse. Ademais, precisaba saber a data con certa antelación: «Aquí te mando programa del último, que produce el taller 1, profesional», dille Lourenzo a Martín Recuerda [21-1-1980], «que podría ir en cualquier fecha, siempre y cuando se acordara con antelación de una semana por lo menos» [APML].

procedentes do FACHO e diversos grupos amadores, que querían avanzar polo camiño da dedicación profesional, razón pola que as súas agrupacións se lles quedaban pequenas; eran, no xeral, xente nova que se fora achegando á EDG coa vontade de se incorporar dalgunha maneira aos seus proxectos escénicos. Así, paralelamente á inclusión por parte do Taller 2 de actores que non facían parte da Cooperativa, tamén a sección profesional emprendeu a seguinte encenación –*A noite vai coma un río*⁵⁰⁵, sobre o texto de Cunqueiro– contando con Miguel Pernas e Tino Rábade, aos que se sumaría posteriormente Amalia Gómez⁵⁰⁶ –ningún deles socio da EDG.

Desta maneira, a finais de 1979 a bimetración do Departamento de Dramáticas ficaba consolidada, como se recollía na *Memoria de actividades* dese ano:

Dramáticas, que dirixe Manuel Lourenzo, conta xa con dous talleres: o Taller 1, profesional, cos espectáculos «Muller de mulleres», «A noite vai coma un río» e «Edén»; o Taller 2, non profesional, cos espectáculos «A benfadada historia do coitado Bamboliñas» e «O incerto señor don Hamlet, príncipe de Dinamarca», estando xa en fase de elaboración un espectáculo baseado en coplas de Manuel Pardo de Andrade.

Entretanto, un outro acontecemento viría a desestabilizar o camiño ao profesionalismo, evidenciando a enorme precariedade en que tiñan que se mover: a gravidez de Luísa Merelas. A nova situación representou para o colectivo todo un reto; para alén de non participar na seguinte montaxe –*Edén*⁵⁰⁷, de Manuel Lourenzo–, Merelas foi substituída por Amalia Gómez n’*A noite vai coma un río* e a distribución de *Muller de mulleres* tería de ser suspendida⁵⁰⁸. A única persoa que se decidira pola dedicación plena a finais de 1978 comprobaba un ano máis tarde o enorme desamparo en que a colocaba a súa condición de actriz. O colectivo non podía asumir atribucións que en situacións laborais «regulares» recaerían na Seguridade Social, mais tentaron axudala:

Na actualidade, pódense dar por finalizadas as representacións de «Bamboliñas» e interrompidas as de «A noite» e «Muller de mulleres», mentres que Luisa non desatasque e decida [...]

O Taller 1 ampliará próximamente o fondo para Luisa –que está en 5.000 pts.– a outras tantas, se todo vai como pensamos. Taller 2 tamén ten un

⁵⁰⁵ O espectáculo foi estreado no local da ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA o 24 de setembro de 1979.

⁵⁰⁶ Durante o tempo de vida efectiva do Taller 1, o número de profesionais a el adscrito foi mudando, dependendo da disposición dos actores e do criterio que se aplicase para tal consideración. Así, en marzo líase na prensa: «El “taller 1” es profesional y lo integran cinco actores: José Manuel Vázquez, Luisa Merelas, María Xosé Mosteiro, Manuel Lourenzo, y Tino Rábade» [Llorente 1979a]. Sete meses despois, comentarían nunha entrevista concedida ao mesmo xornalista: «Somos profesionales desde la primavera pasada y dimos el salto a la profesionalidad porque hubo gente capaz de tomar esta decisión. Al teatro profesional nos dedicamos siete personas» [Llorente 1979b].

⁵⁰⁷ A estrea tivo lugar na sede da EDG o 19 de decembro de 1979.

⁵⁰⁸ Así informaba o Departamento ao Consello Reitor na Xunta de 15 de novembro de 1979 [BATFPM].

fondo, do que ignoro a cuantía. Estes cartos seríanlle entregados a Luisa, non como regalo, senón en concepto de «paga» por baixa xustificada.⁵⁰⁹

Mais o precariedade económica da EDG non só fixo imposible o auxilio a Luísa Merelas; tamén provocaría un enorme conflito de intereses entre ambos «talleres», condicionando de maneira definitiva o devir do grupo profesional.

Desde a recoñecemento legal da ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA, e a pesar do seu intenso traballo promocional e de procura de recursos, a Cooperativa viviu unha situación orzamentaria moi delicada, pois —como xa se ten comentado— os subsidios recibidos polo teatro galego foron mínimos no período 1978-80. Aínda que desde os tempos de TEATRO CIRCO o grupo cobraba polas súas representacións, a porcentaxe que chegaba aos actores —cando realmente chegaba— era mínimo, pois arrastraban durante moitos meses a liquidación dos gastos de produción do espectáculo. Os acordos tomados polo Departamento de Dramáticas en marzo de 1978⁵¹⁰ incluían esta cláusula:

A amortización das deudas contraídas pola montaxe de «A Benfadada Historia do Coitado Bamboliñas», terá prioridade sobor de reparto de beneficios.

Outra das cargas do colectivo era facer fronte á hipoteca —que, lembremos, figurou a nome de particulares até xullo de 1979—, posto que non era imaxinábel a actividade que desenvolvían sen dispor dun local propio. Durante o ano 1979, en que a ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA chegou a ter catro espectáculos en distribución, a situación —paradoxalmente— agravouse, até devir insostíbel⁵¹¹: isto afectaría moi directamente ao núcleo profesional e á súa relación cos outros membros da EDG.

Desde a constitución da ESCOLA, a sección de Dramáticas decidira ceder á institución un vinte por cento do que se recadase coas representacións:

O Departamento de Dramáticas empezou a funcionar co estreno do espectáculo infantil «A benfadada historia do coitado Bamboliñas», de Xulio González Lorenzo, o 17-2-1978. O equipo formante, composto de cinco persoas, acordou, e así se comprometeu coa Xunta Rectora da EDG, de funcionar autónomamente, financiando e encargándose da produción e distribución do espectáculo, e logo contribuíndo ao mantemento da Escola

⁵⁰⁹ Informe do Departamento de Dramáticas ao Consello Reitor de 28 de marzo de 1980, asinado por Manuel Lourenzo [BATFPM].

⁵¹⁰ BATFPM.

⁵¹¹ No primeiro semestre de 1980 a economía da EDG continuaba nun estado crítico, como recollía o informe económico presentado á Xunta Ordinaria celebrado o 20 de agosto dese ano: «Xosé Manuel Vázquez informou que las entradas en lo que va del año 1980 fueron de 30.000 pesetas procedentes de los espectáculos, más 50.000 pesetas de cuotas de socios, así que para hacer frente a los gastos de hipoteca, así como los derivados de mantenimiento del local hubo que recurrir a préstamos personales, a cargo de D. Antón Lamapereira, Xan Manuel López, e o mesmo Xosé Manuel Vázquez, por lo que es urgente una entrada de dinero tanto para pagar las deudas como para hacer frente a los nuevos pagos de intereses y mantenimiento del local [...]» [APML].

co 20% dos beneficios líquidos por actuación. Así o ven facendo ao longo das súas representacións [...] ⁵¹²

No anexo a ese informe –en que, lembremos, se propón a creación dos «talleres»–, apuntábase a mesma fórmula para as producións que se puxesen en andamento desde ese momento:

En canto ao sistema de produción e distribución dos espectáculos, propónse a seguinte fórmula: a EDG produce economicamente cada espectáculo, recibindo en compensación o 20% do beneficio líquido por representación a partir do estreno.

Co diñeiro restante, os profesionais facían un «fondo común» para repartiren entre eles. Manuel Lourenzo explicáboo nun informe de marzo de 1980⁵¹³, en que tamén fala dun espectáculo de Anxos de Cabalga⁵¹⁴ que el dirixira:

Pola dirección eu cobreille outro tanto, ou sexa, 2.500 pts. por función, que entreguei ao Taller 1 por ser o sistema que temos establecido, «fondo común». O mesmo facemos coas clases de Narón, que nos permiten partir dunha base inicial de 10.000 pesetas/mes por cada un dos catro actores do taller. [...]

Datos económicos de «Edén». Pagáronse 20.000 pts. para fondo de amortización. Restan 38.000 pts., que esperamos poder pagar pronto, para empezar a contribuír coa porcentaxe do 20%.

Aínda que os compoñentes do Taller 1 completaban o seu traballo nas táboas con outras actividades relacionadas que lles xurdiren –principalmente, aulas de teatro⁵¹⁵–, a situación económica facíaseles moi difícil. O sistema que estableceran non garantía en absoluto un umbral básico de ingresos:

[...], na actualidade, a situación do Taller 1 é a seguinte: tras o estreno do primeiro espectáculo, «A noite...», o 24 de setembro deste ano –hai, pois, case dous meses– o espectáculo está amortizado, os actores aínda non percibimos a primeira paga, que será dunhas 22.000 pts. –despois de 10 representacións (o que fai un prometido de 2.200 pts. por representación)–; temos que substituír a Luisa por Amalia, cun gasto evidente de enerxías, e para o mes presente hai unha única representación probable, que posiblemente non nos deixe as teóricas 5.000 pts. por persoa e representación que foron previstas e están aceptadas. [...]

- A subvención de Cultura para o Fitei [...] non permitirá que os actores cobremos por elas o que nos correspondería –10.000 pts./persoa, xa que foron dúas representacións– [...]

- Os actores do Taller 1 –é un estudo que fixemos os intérpretes de «Edén», Miguel, Amalia, Tino e eu– non podemos vivir con menos de 20.000 pts./mes, nen podemos aceptar que en nengunha circunstancia a Escola nos recorte un soldo que de seu é moi baixo, inferior ao salario mínimo establecido.

⁵¹² Informe de Dramáticas de 29 de setembro de 1978 [BATFPM].

⁵¹³ Informe do Departamento de Dramáticas á Xunta Reitora do 28 de marzo de 1980 [BATFPM].

⁵¹⁴ No marco de intercambio profesional e de apertura da EDG a outros interesados na práctica teatral, o Taller 1 chegara ao acordo de dirixir e distribuír tres recitais da actriz, mais no informe comunicábase a ruptura de todo tipo de relación con ela «ao non seguir esta muller nos catro recitais realizados as indicacións escénicas e ao cuestionar posteriormente o concerto económico». No mesmo documento se explica que o que Lourenzo cobrou por este traballo se incorporou igualmente ao «fondo común».

⁵¹⁵ Lembremos a iniciativa da Escola Municipal de Teatro de Narón.

Por iso, nese mesmo documento⁵¹⁶ Manuel Lourenzo elevaba ao Consello Reitor, como «medida paliativa», que se respectase unha cobranza mínima por parte dos actores:

–Que a Escola, unha vez que lle temos revertidos os gastos de produción dun espectáculo nos cobre un 20% mensual so a partir dun beneficio por persoa de 20.000 pts.

Isto non facía máis que minguar a cantidade aportada polos espectáculos do Taller 1 á caixa da ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA, cuxa situación económica non deixaba de empeorar. Nas ocasións en que a Cooperativa se vía necesitada con urxencia de liquidez, acostumábase recorrer a funcións non remuneradas, principalmente do Taller 2⁵¹⁷, pois as que puidese facer o grupo profesional non resolvían nada se se lles tiña que garantir aos seus actores un salario mensual.

Non foi posíbel manter no tempo a medida proposta polo Taller 1 e a remuneración dos seus integrantes continuou sendo moi irregular e menor da que desexaban. Aliás, o Taller 2 reprochaba á sección profesional que non contribuíse suficientemente ao mantemento económico da ESCOLA, recriminación que tamén facían moitos membros dos outros dous Departamentos; aínda que dedicasen máis tempo á actividade, resultaba duro de asumir que os que gañasen diñeiro dentro da EDG fosen os non-socios⁵¹⁸.

Tamén era custoso de aceptar que prevalecese a distribución dos produtos escénicos do Taller 1 e que dedicasen a maior parte dos esforzos –incluído o pecuniario– a promocionar o traballo profesional en detrimento do amator, comportamento que se expuxera no mesmo informe en que se propuña un salario mínimo para cada actor do Taller 1:

–Que como a Escola non nos pode garantir traballo suficiente para acadar este beneficio nen menos ter unha arca que nos asegurara mensualmente, hemos de mirar pola nosa promoción centralizando na Escola os medios correspondentes: material publicitario, selos, etc., adicándolle de aquí a xaneiro tres horas diarias a este traballo: correspondencia e contactos telefónicos e viaxes [...] Desta maneira, se fallamos será por culpa da estrutura, e non da nosa entrega.

Na promoción que se facía dos espectáculos da ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA indicábase que *Edén* e *A noite vai coma un río* –os encenados polo Taller 1– «estaban

⁵¹⁶ Informe do Departamento de Dramáticas ao Consello Reitor datado o 15 de novembro de 1979 [BATFPM].

⁵¹⁷ «¿Pode o Taller 2 facer dúas representacións a beneficio da Escola?», preguntaba Manuel Lourenzo nunha reunión da sección amadora [10-11-1979]. Catro días máis tarde informábase ao Consello Reitor: «O Taller 2 entrégalle á EDG o beneficio de dúas representacións (de *Bamboliñas* e *Hamlet*, respectivamente), que supoñerán unhas 60.000 pts. Proposta aceptada polo Taller 2» [BATFPM].

⁵¹⁸ Os amadores cobraban polas funcións, como explicaba Lourenzo a Martín Recuerda, mais o seu caché estaba suxeito a unha maior negociación, para alén de se ter que sacrificar en máis ocasións polo ben da Cooperativa.

traballados en réxime cooperativo profesional», fronte ao *Bamboliñas* e o *Don Hamlet*, que se facían en «réxime semi-profesional»⁵¹⁹, mais o certo era que se trataba da mesma cooperativa, coa mesma economía e cos mesmos problemas orzamentarios.

3.2.6.1.1. A COMPAÑÍA LUÍS SEOANE

Ao mesmo tempo que tiñan lugar estas desavenzas no seo da ESCOLA, os membros máis activos do núcleo profesional continuaron a despregar a súa enerxía en cantos foros se lles ofrecían e sempre que se presentaba a máis mínima oportunidade de axir.

Manuel Lourenzo estaba a ver frustrado o seu designio de constituír un grupo «que vivise de, por e para o teatro» e que loitase por dispor dunha sala de exhibición –por «abrir un local», idea reiteradamente presente nas comunicacións que o colectivo mantivera con Ricard Salvat a comezos da década de setenta. Diante da deficiente resposta recibida dos integrantes do Departamento de Dramáticas –inicialmente moi reticentes a dar o paso á dedicación total, como vimos– e os conflitos xurdidos na EDG cos incipientes pasos cara o profesionalismo, decidiu conducir os seus esforzos fóra da Cooperativa; a experiencia de *A noite vai coma un río* e *Edén* non colmaban as súas aspiracións e Lourenzo non pensaba renunciar a elas.

Mais, se os socios da ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA non estaban dispostos a arriscar, quen o faría? A apertura vivida pola EDG durante 1979 e que permitira a incorporación de xentes de fóra da Cooperativa aos elencos artístico e técnico dos «talleres» puxo en contacto ao director con persoas propicias a este tipo de aventuras, ás que se poderían sumar algunha outra das envolvidas no proxecto da Sala Carral, en Vigo, ou procedentes de agrupacións das áreas metropolitanas da Coruña e Ferrol que afogaban nos seus grupos amadores. Nesta altura, TEATRO DO ESTARIBEL representaba en Compostela un núcleo aglutinador de intereses profesionalizadores e Lourenzo –que non conseguira o mesmo da EDG– constituíase máis unha vez en impulsor dunha iniciativa similar na cidade herculina.

Así, o reducido núcleo do Departamento de Dramáticas empeñado na progresión no grao de profesionalismo e na consecución dunha sala de teatro considerou a posibilidade de promover unha compañía profesional que, sen vinculación coa EDG, se envolvese na xestión dun espazo de exhibición teatral. Convivios como o que tivo lugar na mesa redonda organizada polo Facho na Coruña en febreiro de 1980⁵²⁰ ou por razón do paso pola Coruña de Ramón Rodríguez –tamén

⁵¹⁹ Documento co cabezallo «Repertorio de obras, con cuadros interpretativos e técnicos» [APML].

⁵²⁰ So a epígrafe «Panorámica do teatro galego», o salón da Caixa de Aforros de Galicia acolleu unha introdución ás xornadas por parte de Xosé Manuel Rabón, presidente do FACHO, e as palestras

en febreiro– serviron para consolidar o seu propósito e definir a estrutura que se desexaba crear⁵²¹. A COMPAÑÍA LUÍS SEOANE sería definitivamente concibida no primeiro semestre de 1980⁵²².

Na verdade, xa existía unha Sociedade Cooperativa susceptible de asumir este desafío e chamábase ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA. Porén, a EDG non se quixo envolver na instauración dunha compañía profesional e, moito menos, dunha sala. No mesmo documento de presentación pública da nova compañía sinalábase o parón que, ao entender de Lourenzo e os que o secundaban, se producira no movemento teatral iniciado a comezos dos setenta:

[...] este proxecto ficou estancado, sen outras perspectivas que as de continuare-se a si mesmo, cando a propia evolución social ven esixindo formas e fórmulas novas. Hoxe fai-se necesario xa un plantexamento máis estável e riguroso do traballo escénico.

Aliás, a comezos de 1980 comezaba a patentizarse na Coruña que os proxectos de Teatro Estábel e Pequeno Teatro Municipal non ían materializarse.

O nome que tomaba a compañía quería servir de homenaxe ao grande artista desaparecido en abril de 1979, cando estaba a traballar para a EDG na escenografía d'*A noite vai coma un río*⁵²³; para a utilización do nome contaban, aliás, co consentimento da súa dona⁵²⁴.

A efectos de tal denominación, os promotores teñen conseguido de Maruxa Seoane, viuda do artista, o correspondente permiso, así como a expresión da súa solidariedade coa idea da empresa.⁵²⁵

Independentemente da fórmula con que finalmente se rexistrase legalmente o novo colectivo profesional, desde o primeiro momento consideráronse a si propios como compañía, servíndose dunha denominación que só empregara TROULA. Até entón, chamáranse todos «grupos», pois o termo «compañía» connotaba fórmulas burguesas de consumo e asociábase ao teatro comercial español do que se querían distanciar. Nesta altura, o referente franquista comezaba a perder forza e a palabra

«Evolución da temática no teatro galego», de Miguel Pernas; «Panorámica do actor galego», a cargo de Manuel Lourenzo; «Interpretación no teatro galego», por Santiago Fernández, e «Aspectos económicos e distribución do teatro galego», exposta por Eduardo Alonso.

⁵²¹ Lembremos que a EDG mantiña un estreito contacto co FACHO e TESPIS, cos que estaban envolvidos na reivindicación dun Teatro Municipal na Coruña.

⁵²² Na «Memoria de la Sociedad Cooperativa Luis Seoane de Responsabilidad Limitada», depositada no BATFPM, pode lerse: «En la primavera de 1980, un grupo de profesionales del teatro gallego deciden constituirse en Compañía Estable de teatro [...]».

⁵²³ Poucos días despois do seu pasamento, Manuel Lourenzo escribíalle a Álvaro Cunqueiro: «Luis Seoane xa empezaba a traballar ilusionado nos deseños, e tivemos unha última entrevista días antes da súa morte, na que aproveitamos para que vira traballar a dona Inés –que é a mesma actriz que a representa en “Muller de mulleres”–, da que quedou prendado. Non sei si Luis chegou a realizares algo –iba empezar polo vestidos– [...]» [BATFPM].

⁵²⁴ A viúva regaloulles unha gravura de Luís Seoane que foi utilizada como logo da Sala.

⁵²⁵ Tríptico «Sociedade Cooperativa Luis Seoane Ltda.» [BATFPM].

incorporaba valores que se afastaban do diletantismo e a «boa vontade» como motores da produción escénica, achegándose, no entanto, á seriedade e estabilidade que tanto se desexaban. O sintagma «compañía de repertorio» coñecerá un amplo uso por parte do colectivo.

Non só sorprende a celeridade coa que foi redixido o proxecto de fundación na primavera de 1980, senón tamén a concreción detallada de obxectivos e pasos a dar, en que non tiveron cabida dúbidas nin circunloquios. Con certeza, contaban xa cunha importante bagaxe en variados aspectos; tanto a longa traxectoria de reivindicación –cidadán, cultural, nacional...– desenvolvida polo FACHO, como o coñecemento procedimental alcanzado após o prolongado proceso de constitución legal da EDG e a experiencia obtida das diferentes iniciativas postas en andamento polos seus departamentos, ou os avatares da xestión da Sala Carral, concedían ao colectivo unha seguridade inaudita e empuxábanos a abrigar enormes esperanzas de suceso na súa empresa.

Eis os catro grandes obxectivos da Sociedade: creación escénica, edición dunha publicación especializada, actividades de formación actoral e apoio a outras iniciativas culturais.

Investigación y práctica del teatro, creando a tal efecto una Compañía que se establecería en local fijo en La Coruña y realizaría además campañas de teatro en el exterior.

Mantener una publicación periódica de carácter teatral encaminada a informar sobre las actividades de la Cooperativa.

Realizar actividades didácticas encaminadas a la preparación teatral.

Realizar actividades culturales relativas al teatro, como exposiciones, proyecciones fílmicas, representaciones, conferencias y coloquios, etc.⁵²⁶

A correspondencia co labor das tres seccións da ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA é evidente. Aliás, o proxecto fundacional⁵²⁷ detallaba pormenorizadamente un monte de asuntos como o emprazamento e características que se desexaban para a sala –con explicitación, moi realista, das súas dependencias–, o tipo de programación, a emisión de bonos anuais para os espectadores, a contratación de publicidade, a publicación de *Cadernos de Espectáculo* –incluídos o seu deseño e fórmulas de venda–, o funcionamento administrativo, o regulamento interno da compañía etc. etc. Tiñan moi claro o que querían e as vías para a súa consecución.

⁵²⁶ Documento procedente da Sala LUÍS SEOANE, sen data e co cabezal «Objetivos de la Cooperativa», depositado no BATFPM.

⁵²⁷ Conservado no BATFPM.

O convite para asistir entre os días 4 e 9 de agosto á Novena Experiencia de Sargadelos⁵²⁸ serviulles para pór en andamento a Compañía⁵²⁹, paralelamente ao comezo da tramitación do rexistro legal da Sociedade Cooperativa. Isaac Díaz Pardo propuxera a Manuel Lourenzo encenar unha versión galega de *El asno*, de José Ruibal, texto que consideraba apropiado para unhas xornadas que xiraban á volta da relación entre deseño e consumo. Porén, a obra non seduciú ao director, que suxeriu montar *Dansen*, en que Bertolt Brecht aborda a través da figura dun porqueiro os poderes do capitalismo. Lourenzo conformou para a ocasión un elenco integrado por Tino Rábade e Miguel Pernas –este último, tradutor do texto–, aos que acompañou Ramón Rodríguez, cuxas habilidades musicais eran amplamente aproveitadas para o espectáculo⁵³⁰.

Rábade e Pernas integraban na altura o Taller 1 da ESCOLA DRAMÁTICA; con todo, *Dansen* foi considerado a primeira encenación da COMPAÑÍA LUÍS SEOANE, feito que se recolle, xunto cos obxectivos do colectivo, no programa de man editado para a ocasión:

A Compañía Luis Seoane foi recentemente creada por un fato de profesionais do teatro galego en réxime de Sociedade Cooperativa. Ten en proxecto a instalación dunha sala de teatro na Coruña, que se chamará Teatro Luis Seoane. Os seus obxectivos están encamiñados a contribuir á normalización do teatro en Galicia, ampliando as súas perspectivas en varios aspectos: teoría, experimentación e creación, revisión da vella literatura dramática galega e promoción da nova, apertura dunha vía profesional ao teatro galego, etc.

Desta maneira, estíbbase a consolidar o divorcio entre as inclinacións profesionais de Manuel Lourenzo e unha EDG temerosa de verse enredada en proxectos de grande alcance e implicación.

⁵²⁸ Desde a súa fundación en 1972, o Seminario de Estudos Cerámicos de Sargadelos organizou uns encontros estivais –as Experiencias da Escola Libre– aos que asistían alumnos e profesores de todo o mundo. En máis dunha ocasión, o colectivo TEATRO CIRCO–ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA foi convidado a participar nesas Experiencias, que acostumaban abrirse ou clausurarse cun espectáculo teatral. Aliás, os seus integrantes estiveron presentes regularmente nos coloquios e actividades culturais que se celebraran durante os encontros. A edición de 1980 versaría «sobre necesidade e satisfacción na economía do deseño e no deseño da economía, cunha observación crítica desde o teatro», segundo se recollía no número 3 dos *Cadernos do espectáculo da Compañía Luís Seoane*. Ademais, Constantino Rábade, Manuel Lourenzo e Ramón Rodríguez presentarían, respectivamente, os relatorios «A noción de espácio en Antonin Arthaud», «Polos espacios de Galicia. A prol da normalización teatral» –publicada en español no número 15 da revista *Pipirijaina*– e «Informe sobre o teatro no Brasil».

⁵²⁹ Uns meses despois Xosé Manuel Rabón [1981: 7] lembraba este momento: «O primeiro espectáculo presentado como “Compañía Luis Seoane” especialmente concebida pra “IX Experiencias de Sargadelos”, celebradas no mes de agosto e que iste ano incluía, por primeira vez, unha visión sobor do espacio escénico, foi a montaxe dunha peza corta de Brecht, chamada “Dansen” e que foi unha primeira experiencia cara a concepción do espacio e a luz e serviu de conxugación de forzas dos integrantes da “compañía”, tendo en conta que a súa montaxe concebiuse sen grandes pretensións, mais como percura de formas ou exercicio escénico, que encaixara dentro do contexto no que tiña que ser representada».

⁵³⁰ Para a execución da música, servíronse de vidros desestimados polo Laboratorio de Formas. Díaz Pardo deseñou a escenografía e a indumentaria.

O procedemento de rexistro da LUÍS SEOANE pouco tivo a ver xa coa carreira de obstáculos que mantivera a ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA para obter das autoridades o seu recoñecemento legal. Após obter no mes de xullo certificación do Rexistro Xeral de Cooperativas de non figurar xa inscrita a denominación, o día 8 de outubro de 1980 comparecían os socios⁵³¹ diante do notario don Fernando Alba Puente para constituír en escritura pública a Sociedade Cooperativa Luís Seoane de Responsabilidade Limitada de Ensino⁵³², establecéndose provisoriamente o enderezo social no domicilio de Miguel Pernas até que o Consello Reitor reclamase da Asemblea Xeral a súa modificación –en previsión de que contasen en breve cunha sala propia en que fixar o domicilio. Constituídos os comparecentes en Asemblea Xeral, acordaron nomear o Consello Reitor da Cooperativa –integrado por Manuel Lourenzo, presidente; Amalia Gómez, secretaria; Miguel Pernas, tesoureiro; Francisco Pillado, Xosé Manuel Rabón e Luis Anxo Vázquez de Sancho⁵³³, vocais– e tres interventores de contas –Ramón Rodríguez, Constantino Rábade e Luísa Merelas⁵³⁴.

Os seus promotores informaran publicamente da constitución e obxectivos da COMPAÑÍA LUÍS SEOANE durante a celebración da Oitava Mostra de Ribadavia entre os días 13 e 21 de setembro de 1980; a prensa recolleu a novidade:

Na mostra fálase de...

[...] Luis Seoane. Cuxo nome levará unha compañía profesional de Teatro Galego que pronto funcionará en Coruña con sala propia e espectáculos permanentes e todo. A C. Luis Seoane fará para comenar dous espectáculos: «As Criadas» de Genet e un espectáculo baseado na obra dun autor brasileiro e dirixo por Moncho Rodríguez, tamén brasileiro [X. Gómez 1980c].

O colectivo consideraba que debía comezar a funcionar a Compañía antes de se enredar no acondicionamento e apertura da sala. A elección do espectáculo inaugural –após a única función do *Dansen*, de escasa repercusión mediática– e o lugar e condicións da súa estrea resultaban de enorme importancia, posto que se quería reforzar desde o principio a súa proxección:

⁵³¹ Eran socios cooperativistas Manuel Lourenzo Pérez, Amalia Gómez Vázquez, Miguel Pernas Cora, Francisco Pillado Mayor, Xosé Manuel Rabón Lamas, Luís Anxo Vázquez de Sancho, Ramón Rodríguez Guisande, Constantino Rábade Castiñeira e Luísa Matilde Merelas Gómez; «[...] un grupo de profesionais comprometidos na tarefa de entrenar, ensaiar, deseñar, actuar, programar e producir; que teñen a investigación como principio de traballo e a comunicación como meta. Que asumen o compromiso de profesionais da escena con todas as consecuencias», como se proclamaba no tríptico de presentación.

⁵³² Foi inscrita no Rexistro Central de Cooperativas da Coruña en decembro de 1980.

⁵³³ Avogado vinculado ao cinema coruñés Valle-Inclán –onde se tencionaba ofrecer unha programación alternativa á meramente comercial– que foi convidado a facer parte da LUÍS SEOANE pola experiencia que acumulaba en empresas culturais.

⁵³⁴ Cun capital social fixado en nove mil pesetas –dividido en nove títulos nominativos– a Cooperativa a un grande reto económico, que incluía o traspaso dun local e o seu acondicionamento como sala de teatro.

Pero a presentación oficial ao público da «Compañía Luis Seoane» quixémola facer na Coruña e cun período longo de tempo en representacións, que poidera servirnos de medida e base cara o futuro da sala permanente e como estudo das premisas mínimas de aceptación por parte dos espectadores da idea xeneral do noso proxecto.

Para isto decidimos encarnarnos con un traballo serio, comprometido, e que fixera dar a medida do que eramos capaces. A oportunidade foi excepcional, xa que tiñamos concedido polo Axuntamento da Cruña, a sua Aula de Cultura «Kiosko Alfonso», dende o cinco de Novembro até o cinco de Nadal. Partindo da base de que nos atopabamos no mes de Setembro, presentábasenos como un «tour de force» a montaxe dun espectáculo para as datas referenciadas, mais aínda cando por unha chea de coincidencias, vimo-la posibilidade de levar a cabo dúas montaxes ao mesmo tempo e presentalas unha despois da outra [Rabón 1981: 7].

Tras a negativa inicial do Concello da Coruña a conceder o Kiosko Alfonso durante quince días do mes de febreiro para a realización dunha campaña teatral por parte da EDG, conseguírase finalmente un mes enteiro para programar nese espazo; mais nesta ocasión a beneficiaria sería a COMPAÑÍA LUÍS SEOANE. As enerxías de Lourenzo, Rábade e Pernas aplicábanse agora nun outro proxecto, para o que empregaban a inercia acumulada coa ESCOLA, impulso que non querían desperdiciar⁵³⁵.

Nun alarde de poderío, o colectivo comparecería con dúas estreas case simultáneas, en congruencia coas súas pretensións de se converter en compañía de repertorio. Ademais, a LUÍS SEOANE foi convidada a participar no Terceiro Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica do Porto, que tería lugar no mesmo mes de novembro.

As obras elixidas para a primeira temporada foron *Dous perdidos nunha noite suxa*, de Plínio Marcos, en encenación de Ramón Rodríguez⁵³⁶, e *As criadas*, de Jean Genet, que dirixiría Manuel Lourenzo⁵³⁷. Rabón [1981: 7] explica esta escolla:

[...] a elección distas obras non se tiña feito por casualidade, fora a conclusión dun proceso de maduración, no que todos sabíamos que nos xogabamos a credibilidade, ante o público, do noso ambicioso proxecto. Mais tamén era a demostración de que en Galicia e no teatro galego hai capacidade artística suficiente para emprender un traballo profesional da máis alta categoría [...]

⁵³⁵ Apoios como o recibido en agosto de máis de oitenta «persoas representativas da cultura galega» [vid. nota 345] acrecentaban unha forza que se desexaba aproveitar.

⁵³⁶ *Dous perdidos nunha noite suxa* foi estreada o 5 de novembro de 1980 no Kiosko Alfonso da Coruña, permanecendo en programación nese espazo até o día 20; no FITEI daría funcións os días 22 e 23 do mesmo mes e na Sala de Teatro Universitario do Porto do 27 ao 30. De regreso a Galiza, volvería a representarse no Kiosko entre os días 3 e 5 de decembro.

⁵³⁷ O 21 de novembro –a continuación do texto de Plínio Marcos–, a COMPAÑÍA LUÍS SEOANE estrearía no Kiosko Alfonso *As criadas*, realizando representacións até o día 28, inclusive. A partir desa data, o espectáculo tivo de ser suspendido por doenza dunha das actrices; de regreso de Portugal, o outro título ocuparía o escenario os tres últimos días da campaña. *As criadas* aínda daría dúas funcións máis en 1980, unha na Sala Perla de Fene e outra no Colexio La Salle de Santiago, contratadas respectivamente polo Concello de Fene e a Aula de Teatro da Universidade.

Entretanto, entre os días 24 e 26 de outubro a COMPAÑÍA LUÍS SEOANE participou nas Xornadas de Estudo do Teatro Galego celebradas en Sada e que tiñan como obxectivo realizar unha análise do momento teatral após a turbulenta edición da Oitava Mostra e Ribadavia e a perspectiva de que esta non coñecese máis convocatorias⁵³⁸. O novo colectivo fíxose presente entre a profesión teatral nunhas reunións en que se estaba a promover a creación da Asociación Profesional do Teatro Galego. O significado da constitución desta asociación corporativa será tratado máis adiante, mais queremos agora sinalar o feito de a LUÍS SEOANE figurar nestas xornadas como membro recoñecíbel, perfectamente diferenciado da ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA e os outros colectivos dos que procedían os seus integrantes. Aliás, a recentemente creada compañía mostrouse moi activa e presentou –para alén dun número importante de propostas– o relatorio «Asociación Profesional de Traballadores do Teatro Galego», que sería tomada como base para a redacción do seu regulamento [E. Alonso 1981].

A excepcional oportunidade de unha compañía realizar unha campaña dun mes de programación ininterrompida quería ser aproveitada para testar a resposta do público a este tipo de iniciativas, coa intención de utilizar este coñecemento para a Sala que se pretendía abrir⁵³⁹. Contábase cun público incondicional integrado por persoas vinculadas directamente á práctica artística ou envolvidos na construción nacional, mais era preciso verificar se o teatro galego contaba co apoio doutras camadas sociais, pois sen un público diversificado non podería subsistir un local de exhibición teatral de iniciativa privada. Así o explicaba un dos socios cooperativos poucos meses despois:

Pois ben, no comenzo a composición socioloxica dos espectadores, nutriase daquelas personas que de unha maneira ou outra estan vinculadas o teatro galego, ou daquelas que teñen por costume a sua asistencia a estes espectáculos. Mais a medida que foron avanzando os dias, e saian nos xornais as críticas, ademáis de os comentarios de persona a persona, o público foi trocando en xente que non tiña por costume cotidiá a sua asistencia ao teatro galego, anque si, posiblemente, o teatro de compañías casteláns [Rabón 1981: 7].

⁵³⁸ Xa nas reunións previas, celebradas en Compostela coa pretensión de ofrecer unha alternativa á ameazada Mostra de Ribadavia, a LUÍS SEOANE ocupara un lugar entre os grupos profesionais [IG 23-X-1980].

⁵³⁹ «Interesábanos contrastar o tipo de público asistente perante o período dun mes, dado que un control efectivo neste apartado, tería como resultado o estudo das previsións futuras para o mantemento da sala. O espazo teatral para os espectadores o limitamos, no primeiro espectáculo a cento vinte butacas, e cento cinco no segundo. Polas características especiais das dúas obras non era posible pretender unha maior capacidade, mais isto non era motivo de preocupación por canto que as nosas previsións de capacidade para a sala, son de un máximo de duascenas persoas» [Rabón 1981: 7].

A proba ofreceu resultados moi esperanzadores e afianzounos na idea de que era posíbel un teatro xestionado por unha compañía de repertorio⁵⁴⁰. Constataron que, cando as encenacións se programaban varios días seguidos, entraban en funcionamento mecanismos de difusión que deitaban por terra certos preconceptos asociados ao teatro galego:

O caso é que este tipo de espectadores, que non son incondicionais, e por tanto interesa chegar a eles, iba en aumento, até chegar a cubrir a totalidade dos días de representación na que a asistencia era de xente procedente de clase media. Índice claro de que se estaba a realizar unha nova conquista para o teatro galego: amosar que o traballo ten a suficiente dignidade, categoría e profesionalidade como para interesar a un público, que a mais das veces, por descoñecimento coidaba que o noso teatro estabase a facer por aficionados ao estilo de función de colexio. Máis que esta «clase media» comprobe polos seus propios ollos que se lles esta a ofrecer un teatro digno, implica a súa disposición a apoiar unha idea coma a nosa, ou calquer outra de parellas características que poida surdir eiqui ou noutra cidade [Rabón 1981: 7].

Paralelamente á encenación das dúas obras e de acordo co segundo dos obxectivos marcados, editáronse os dous primeiros números do cabezallo *Caderno do espectáculo da Compañía de Teatro Luís Seoane*, á volta das producións de 1980. O ímpeto con que nacía a nova agrupación teatral ficaba patente.

Os *Cadernos da Luís Seoane* centrábanse –a diferenza do referente da ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA– na encenación realizada pola Compañía homónima, editando, ao lado da obra literaria, diversos documentos que axudaban a contextualizar a proposta teatral. Así o declaraban no primeiro número:

Por cada espectáculo programado pola Compañía Titular, ésta publicará un CUADERNO DO ESPECTÁCULO, (sendo éste o primeiro número), que levará ademais do texto da obra presentada, unha serie de textos de «apóio»: desde estudo da obra e autor, posta en escena, etc., até escritos teóricos e información, dentro dun rigoroso carácter monográfico.

Desde as primeiras entregas, os boletíns –ao igual que os espectáculos que recenseaban– evidenciaron algúns dos principios da Compañía LUÍS SEOANE: monolingüismo; apertura cultural ao mundo lusófono e inclinación por un reintegracionismo lingüístico non traumático –o número que abre a serie inclúe unha entrevista a Plínio Marcos e dúas recensións xornalísticas en portugués–; atención á grande dramaturxia europea –tanto Brecht como Genet eran autores vivos–; estudo

⁵⁴⁰ No mesmo artigo, Xosé Manuel Rabón fornece cifras de asistencia que facían abrigar boas esperanzas para a Sala Luís Seoane: «A media de asistencia que nos tiñamos calculada, para o mantemento da sala, achegábase a unhas corenta persoas por función. Cifra que nos permitiría cubrir os gastos e custos do noso proxecto. Mais nestes meses de experiencia, comprobamos como a media de asistencia superaba os nosos cálculos, situándose, ao remato dos vinte e tres días de actuación [...], en 60,8 espectadores media día, vinte por enriba dos previstos. Eu diría que esta media de asistencia supera, con moito, a dos cines da Cruña na temporada de inverno cando hai máis estrenos».

demorado do soporte literario e das propostas referenciais do mesmo; especial consideración polo traballo dos actores e os artistas envolvidos na creación etc.

A finais de 1980, por tanto, a escisión a respecto do Departamento de Dramáticas da ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA era un feito; a EDG, como non podía ser doutro xeito, resentírase profundamente.

3.2.6.1.2. Reestruturación da ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA tras a constitución da LUÍS SEOANE

Como xa dixemos, a EDG comezara o ano con dous espectáculos en distribución: *Edén*, a cargo do Taller 1, e *O incerto señor don Hamlet, príncipe de Dinamarca*, do Taller 2. No tempo en que se foi xestando o proxecto da LUÍS SEOANE mantívose unha exhibición regular de ambos e nos primeiros meses do aínda se propoñían novas iniciativas, como a presentada por Manuel Lourenzo en marzo: unha encenación protagonizada por Manuel García Areoso –que xa traballara como técnico en *Edén*– e Fidel Tasende.

Paralelamente a estes traballos estou, como particular, realizando unha experiencia escénica con dous rapaces, que se presentará na Escola en sesións de traballo e discusión. Esta experiencia, por insólita, quero ofrecela á consideración de todos para que determinemos se convén incluíla nas actividades dalgún dos talleres.⁵⁴¹

Tratábase dunha investigación corporal sobre mitos dirixida por Manuel Lourenzo so o nome de *Schreck* e incorporada ao Taller 2, da que tan só se daría unha función⁵⁴². Segundo este modelo, aínda se montaría un outro título –neste caso *O folión*, de Manuel Lourenzo–, interpretada por Manuel García Areoso e Camilo Rodríguez, baixo a dirección de Constantino Rábade.

Por outro lado, o espectáculo que o Taller 2 anunciara na *Memoria* de 1979 sobre coplas de Manuel Pardo de Andrade –tamén dirixido por Lourenzo– tivo unha prolongada xestación e non sería estreado até o mes de xullo⁵⁴³, vinte días antes da Experiencia de Sargadelos. Infelizmente, a encenación só coñecería outra representación, esta vez no mes de outubro.

Sorprendentemente para a traxectoria do colectivo, ningún dos tres títulos montados pola ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA en 1980 –todos do Taller 2– superou as dúas funcións, manifestando a crise en que a sumira o conflito pola profesionalización. Esta situación agravaríase coa celebración da campaña da LUÍS SEOANE no Kiosko

⁵⁴¹ Informe do Departamento de Dramáticas á Xunta Reitora redixido por Lourenzo [BATFPM].

⁵⁴² A única representación desta montaxe tivo lugar no local da EDG o 28 de maio de 1980.

⁵⁴³ A estrea realizouse o 14 de xullo na EDG. A función estaba baseada en «Rogos á Virxe do Bó Acerto» de Pardo de Andrade, e era interpretada por Carmina García, Xoán Manuel López Eirís, Elina Luaces, Francisco R. Campos e Ánxela Rodríguez.

Alfonso, até o extremo de que das case cincuenta funcións⁵⁴⁴ dadas pola EDG en todo o ano, só dúas se celebrarían nos dous últimos meses de 1980 –isto é, con posterioridade ao inicio da mesma.

O momento delicado polo que atravesaba o Departamento de Dramáticas repercutiu, dunha maneira ou doutra, na totalidade da ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA; só os *Cadernos* proseguirían sen contratempos a súa feliz andaina.

Até a celebración da oitava edición da Mostra de Ribadavia, celebrada en setembro de 1980, o Taller 1 foi considerado o sector profesional da EDG⁵⁴⁵, e as recensións do Festival así o recollían. Eis o que publicaba *La Región*, na mesma crónica en que se anunciaba a creación da COMPAÑÍA LUÍS SEOANE:

Sete son os grupos profesionais do Teatro que hoxe hai en Galiza, e os sete estiveron presentes en Ribadavia. Estes son: «Troula» [...] e «Escola Dramática Galega» [...], de Coruña; «Antroido» e «Andrómena» (que xuntos forman a Cooperativa Estaribel [...]) xunto con Mari-Gaila, de Santiago, e Artello [...] e A Farándula [...] de Vigo [X. Gómez 1980c].

Na convocatoria ás reunións en que se deseñaría a Xuntanza de Traballo de Sada –aquela en que nacería a Asociación–, o Taller 1 da ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA aínda integraba a listaxe dos sete colectivos profesionalizados:

Benqueridos compañeiros:

A Asamblea de grupos participantes na VIII Mostra de Teatro Galego de Ribadavia convoca a todos os grupos profesionais do País Galego (ANTROIDO, ANDRÓMENA, E.D.G. - Taller 1, ARTELLO, FARÁNDULA, TROULA E MARI-GAILA) e os afeccionados (TAGALLO, MALVEIRA, LEDICIA, TESPIS, E.D.G. - Taller 2, O FACHO, DITEA, CINZA, ITACA, ARNOIA, ESCOITADE, XIADA, ALÉN, MÁSCARA, QUEIZÁN e SAUDADE) a unha xuntanza que terá lugar o domingo, día 5 de outubro, as 11 da mañá, na Casa da Parra de Santiago de Compostela.⁵⁴⁶

Con todo, a consideración mudaría radicalmente a partir deste momento, pois a LUÍS SEOANE comeza a se dar a coñecer como tal nos foros do teatro galego, ocupando o lugar da EDG no selecto grupo dos profesionais e relegándoa ao agregado dos grupos amadores. Como en grande medida coincidían as persoas, os outros grupos interpretaron sen dificultade que os integrantes do Taller 1 transvasábanse á nova compañía, ficando reducida a ESCOLA ao Taller non profesional. Así se aprecia nas crónicas das reunións celebradas en outubro en Sada:

En la reunión del domingo, que puede ser de vital importancia para el futuro inmediato del teatro gallego, estuvieron representados todos los grupos

⁵⁴⁴ A maior parte das mesmas foi de *Eden* e *O incerto señor don Hamlet, príncipe de Dinamarca*, espectáculos estreados en 1979.

⁵⁴⁵ No mes de xuño dese ano, a prensa aínda publicaba a nómina dos integrantes da sección profesional da ESCOLA: «Luís Merelas, Amalia Gómez, Manuel Lourenzo, Miguel Pernas, Tino Rábade y Xosé Manuel Vázquez, son los integrantes de este taller profesional.» [M. Lorenzo 1980] Agás Vázquez, todos eles se envolverían no proxecto da LUÍS SEOANE.

⁵⁴⁶ Documento datado o 20 de setembro de 1980 [APML].

profesionales: «Troula» y «Luis Seoane», de La Coruña, «Antroido», «Andrómena» y «Marigaila», de Santiago; «Farándula» y «Artello», de Vigo. De los grupos no profesionales asistieron «Tagallo», de Ferrol; «Cinza», de Santiago; «Itaca», de Vilargacía; «O Facho» y «Escola Dramática Galega», de La Coruña [IG 23-10-1980].

A substitución xa era efectiva e a campaña dun mes realizada no Kiosko Alfonso da Coruña non fixo máis do que reforzar a idea de que a ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA perdera os seus activos profesionalizados, situación que a devolvía ao estatus amador. Diante desta conxuntura, as mudanzas na EDG foron inmediatas e o 15 de outubro *El Ideal Gallego* daba a coñecer a redefinición que se iniciaba na Cooperativa nun momento de grandes dificultades económicas⁵⁴⁷:

Así pues, sin subvenciones, la EDG ha estructurado su plan de actividades para la temporada 80-81, que ayer presentaron a los medios informativos Francisco Pillado, Xan González, encargado del Departamento de Didácticas en el que sustituye a Charo Barrio, y Agustín Vega, responsable del departamento de Dramáticas, que hasta ahora estaba bajo la dirección de Manuel Lourenzo, que continúa en la Escola Dramática Galega como coordinador de los Cuadernos y como director teatral.

Lourenzo implicouse totalmente no nova empresa, que aspiraba a facer realidade as súas antigas ambicións e, aínda que continuou sendo socio da EDG, a súa implicación no día a día da Cooperativa limitárase á coordinación dos *Cadernos*, abandonando calquera outro cargo ou actividade. Agustín Vega relevouno á fronte do Departamento de Dramáticas⁵⁴⁸, sección que sufriría unha profunda reestruturación. Así o recollía a mesma crónica de *El Ideal Gallego*:

A partir de ahora, según puso de relieve Agustín Vega, desaparecen los talleres 1 y 2 y todos los espectáculos serán producidos por la EDG, que se propone llevar a escena obras de autores gallegos de todas las épocas y de autores del teatro universal, cuyas obras ya están siendo traducidas al gallego por la propia EDG. En este sentido, el próximo montaje será «A boda de Esganarello», basada en «Matrimonio a la fuerza», de Molière, bajo la dirección del propio Agustín Vega.

O novo espectáculo, *A boda de Esganarello*, foi estreado no local da ESCOLA o 20 de febreiro seguinte. As críticas publicadas sobre o mesmo evidencian que as producións da EDG se resentiron e xa non colmaban as expectativas que sobre ela se crearan nos últimos anos:

Continuadora en moitos aspectos de Teatro Circo, Escola Dramática Galega non atinou a manter a traectoria ascendente que era de esperar. A uns comezos prometedores, esculcados con expectación, seguiu un período irregular e flutuante, para caer nunha liña descendente na súa etapa máis recente. As causas son moi varias e múltiples e teñen a súa orixe en todos eses males que aqueixan ao teatro amador [...] o que medrando de aquela fonte primeira se convertira, xa con Teatro Circo, nun río de augas

⁵⁴⁷ A situación era tan delicada que os participantes nas encenacións da EDG deixarían de cobrar polas funcións, nun intento por sanear as arcas da Cooperativa.

⁵⁴⁸ A mudanza fora xa anunciada no percurso da Mostra de Ribadavia [X. Gómez 1980b].

abondosas, foi perdendo caudal e rematou sendo un regueiro [Ledo 1981: 13].⁵⁴⁹

O propio Celestino Ledo –home moi próximo á ESCOLA DRAMÁTICA⁵⁵⁰– explicaba na crónica a causa destas mudanzas, que o comentarista situaba na perda de compoñentes:

Tras o afastamento de varios dos seus principais integrantes para crear a Compañía Luis Seoane, era natural que o novo equipo de EDG seguira unhas pautas distintas. Según semella, éstas oríéntanse en dúas direccións principais: reconquistar o interés dun público que se ven amosando cada vez máis indiferente e potenciar a función formativa do que debe ser unha auténtica escola dramática.

Con efecto, recoñecíalle a encenación unha bondade: que resultaba do agrado do público e –sempre segundo a súa opinión– reconciliaba o grupo co favor popular.

[...] un espectáculo que supón un xiro importante con respecto aos anteriores, os cais en xeral non conectaron co gosto popular; que contribúe a que o noso teatro, enguedellado unha vez e outra nas teimas de sempre, posúa esa variedade temática e estilística da que está tan falto [...]

Para alén da remodelación do Departamento de Dramáticas, na Terceira Asemblea Xeral –celebrada o 5 de xaneiro de 1981– incluíuse como punto da orde do día a «organización e funcionamento da Escola cara o futuro»⁵⁵¹. Varios dos socios cooperativistas viñan mantendo coa EDG unha relación meramente nominal⁵⁵² e desde o rexistro legal da entidade foran achegándose moitos interesados na práctica escénica que pouco a pouco se envolveron no traballo diario sen figurar como membros da Cooperativa. Aliás, para exonerar a Manuel Lourenzo da Xunta Reitora ou de calquera outro cargo e aliviar a Francisco Pillado nas súas responsabilidades⁵⁵³ –tal e como os agora socios da LUÍS SEOANE demandaban– precisábase incorporar á directiva algún dos asiduos colaboradores que non eran cooperativistas. Por esta razón, decidiuse pospor a Asemblea para o día 22 do mesmo mes de xaneiro de

⁵⁴⁹ Entretanto, o comentarista realizaba no mesmo número de *Don Saturio* unha crítica bastante positiva d'*As criadas* que estreara a LUÍS SEOANE en que dicía: «Na interpretación de Luísa Merelas e Amalia Gómez destaca a forza e a riqueza xestual con que suliñan as mutacións, saltos, quebros emocionais e psicolóxicos de Clara e Solange, esas criadas tan complexas que son unha proba de forza para calquer actriz ben dotada. Unha proba que Amalia e Luísa conseguen superar moi ben. [...] A labor de Manuel Lourenzo destaca sobre todo na dirección das actrices. Coa súa habitual maestría acerta a extraer delas o mellor de si mesmas».

⁵⁵⁰ Ledo acababa de dirixir unha peza no Segundo Curso de Iniciación ao Teatro, organizado pola Aula de Teatro do Departamento de Dramáticas e traballaba na recensión dun tratado de escenografía de David Welker para publicar nos *Cadernos da EDG*.

⁵⁵¹ Consérvase a convocatoria no APML.

⁵⁵² Foi comentado máis arriba o proceso de incorporación dun número suficiente de socios –con moi diferente implicación– até completar a cifra mínima marcada pola lei. Durante a existencia da ESCOLA, nunca se lles exixiu un rendemento concreto, de tal maneira que a implicación dependeu sempre do criterio particular de cada socio.

⁵⁵³ O primeiro presidente da ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA dirixía nesta altura os *Cadernos do espectáculo da Compañía Luís Seoane*, a revista ferrolá *Don Saturio* –ambas nadas en novembro de 1980– e os *Cadernos da EDG*.

maneira que, após realizar un inquérito entre os socios e simpatizantes, se puidese decidir a ampliación do número de socios e a modificación na nómina de responsábeis de Departamento. A consulta foi feita nestes termos:

Benquerido amigo/a:

Na Asamblea Xeral celebrada o 5 de Xaneiro de 1981, tomouse o acordo, á vista da situación pola que atravesamos a Escola e o escaso número de socios cooperativos que participa no seu funcionamento, de ampliar os socios cooperativos e, por outra banda, conocer o grado de compromiso dos actuais socios de cara ó futuro.

Aproveitamos para comunicarvos que a próxima xuntanza da Asamblea Xeral, á que pregamos a vosa asistencia, terá lugar no local social o día 22 de Xaneiro, ás 8 da tarde.

Interésanos que no caso de que non podas acudir a esta xuntanza nos comuniques, por correo, a respostas ás seguintes preguntas:

- ¿Interesate seguir como socio cooperativo da Escola Dramática Galega con dereito a ser nomeado membro da Xunta Rectora?

SI

NON

(tacha o que non proceda)

- En caso afirmativo ¿qué tempo estas disposto a adicarlle á Escola Dramática Galega e en que tipo de traballo? ⁵⁵⁴

Os acordos tomados por esta Asemblea Xeral –incorporar os colaboradores á nómina de socios e renovar a Xunta Reitora– foron publicados na *Memoria* de actividades correspondente a 1980⁵⁵⁵:

1º.- Ampliar o número de socios cooperativos con aquelas persoas que desde hai tempo traballan na Escola Dramática Galega en calquera dos seus departamentos.

2º.- Nomear nova Xunta Rectora, que fica deste xeito:

Presidente.- Antón Lamapereira López

Segretario.- Santiago Fernández Fernández

Tesoureiro.- Xosé M. Vázquez Martínez

Responsabel Departamento de Dramáticas.- Francisco Rodríguez Campos

Responsabel do Departamento de Didácticas.- Xoán González Otero

Responsabel Departamento Estudos teatrais.- F. Pillado Mayor

Tras a momentánea reestruturación á fronte dos departamentos producida no verán, nomeábanse agora os tres responsábeis de maneira oficial; Agustín Vega, volcado na dirección d'*A boda de Esganarello*, cedía o seu posto en favor de Rodríguez Campos, unha das novas incorporacións á nómina de socios; o mesmo acontecía con Santiago Fernández⁵⁵⁶, elixido novo secretario.

⁵⁵⁴ Documento depositado no APML onde se conserva a súa resposta á enquisa. Nela informa que lle interesa continuar como socio cooperativo e desenvolver, para alén do traballo que viña desenvolvendo cos *Cadernos* e as conferencias ou cursiños que se organizaren, dúas tarefas concretas: «1.- Arquivar doadamente o fondo de obras inéditas en galego, que eu engrosaría con máis de dez exemplares que teño de varios autores, agrupando-as en arquivadores que aporta Montse, e facendo o ficheiro correspondente. 2.- Ordenar e arquivar en dúas carpetas, tamén aportadas, a correspondencia do Teatro Circo e mais os documentos». Contaría con unha ou dúas horas diarias de tempo dispoñíbel.

⁵⁵⁵ Aínda que a Terceira Asemblea Xeral tivo lugar os primeiros días de 1981, a transcendencia dos seus acordos fixo que se recollisen na *Memoria* de 1980 –publicada con posterioridade á súa celebración.

⁵⁵⁶ Santiago Fernández era desde o curso 1977-78 profesor de Declamación do Conservatorio da Coruña, cuxo grupo de teatro dirixía. Incorporárase ao Taller 2 da ESCOLA coa montaxe d'*O incerto señor don*

Con todo, a incorporación de novos socios foi realizada en termos de asociación cultural –sen respectar completamente a natureza cooperativista da ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA–, feito que provocaría no futuro non poucos conflitos posto que se estaban a mesturar os conceptos de «socio» e «colaborador». Efectivamente, o artigo sexto do réxime estatutario da Cooperativa establecía que «para ingresar na Cooperativa abonda coa solicitude do interesado, coa xustificación da situación que lle dá dereito, conforme a estes Estatutos, para formar parte da mesma e a presentación por dous socios». A «situación que lle dá dereito» era pormenorizada nos artigos trece e catorce –«Do réxime económico»– en que se definían as achegas dos socios que ingresaren con posterioridade á constitución da Cooperativa⁵⁵⁷; este procedemento, que incluía a subscrición de títulos nominativos estendidos pola Xunta Reitora, non foi respectado no proceso de recepción de novos socios.

A EDG iniciaba a década de oitenta con non poucas incertezas e retos. Sen dúbida, tiñan perdido unha excepcional ocasión de apostar pola profesionalización, polo avance nos propósitos que levaran á súa constitución, e o medo a arriscar marcaríaa profundamente desde entón. A escisión dos promotores da LUÍS SEOANE –separación que vaciou a ESCOLA de persoas comprometidas profesionalmente na actividade teatral– colocaba a entidade nunha nova tesitura para a que non se contaba aínda cun referente ben definido. As relacións entre os dous grupos continuou sendo relativamente fluída, mais a situación favorecía o eventual agromar de ciumes e disputas.

3.2.6.2. A Asociación Profesional do Teatro Galego

Nos inicios da década dos oitenta fíxose evidente para o colectivo teatral a necesidade de se dotar dunha asociación que os representase e que defendese os seus intereses corporativos. Os intentos previos de constitución dunha entidade deste teor víranse frustrados e, iniciado o proceso de profesionalización, a súa existencia era

Hamlet, príncipe de Dinamarca, estreada en xullo de 1979, e durante o ano 1980 participara activamente no Departamento de Didácticas, impartindo aulas de voz e dicción nos cursos de iniciación ao teatro organizados pola Aula de Teatro da EDG.

⁵⁵⁷ O Artigo 13 dicía: «Para o cumprimento dos seus fins a entidade valerase das aportacións dos socios e dos bens que adquira e posúa. O Capital Social estará constituído polas aportacións (obrigatorias e voluntarias que entren a formar parte deste) dos socios. Amparando ditas aportacións, os socios recibirán títulos nominativos estendidos pola Xunta Reitora, que expresarán a súa aportación ao Capital Social e clase deste. Os que constitúan a Cooperativa deberán realizar como aportación obrigatoria mil pesetas ao Capital Social, que é o importe que subsciben. Esa cantidade desembolsarase dunha soa vez no momento de realizar a solicitude do socio, e en efectivo.» O Artigo 14 acrecentaba: «Os socios que ingresen con posterioridade á constitución da Cooperativa, desembolsarán a aportación nas condicións e cuantía que fixa o artigo anterior. Ademais e con independencia da súa aportación ao Capital Social, poderáselle exixir para o seu ingreso na Cooperativa o pago da cuota patrimonial que se indica no artigo 16, apartado f). Para os novos socios tal cuota non será inferior ao importe que resulte do prorrateo teórico que se faga do destinado ao Fondo de Reserva durante cinco anos, entre o número de socios da Cooperativa».

cada vez máis perentoria. Como sector máis prestixiado dos produtores, os grupos profesionais tiñan a potencialidade de integrar o elemento institucional do sistema teatral, integración que se vería favorecida de contaren con organismos aglutinadores que funcionasen como interlocutores sociais.

Outro tipo de intermediación menos formalizada –máis ou menos efectiva até entón– xa non cubría as expectativas do sector e os creadores de produtos escénicos pretendían superar os estadios precarios en que organizacións inespecíficas desenvolveran tan importante función; este era o caso da Agrupación Cultural Abrente, organizadora da Mostra de Ribadavia:

Las transformaciones sufridas por el teatro gallego en los últimos años, provocan reticencias en los grupos hacia el papel mediador de «Abrente», que a veces se ve rebasado, o el carácter de la «mostra» que no refleja, en opinión de los grupos, el trabajo continuado de todo un año [Andrade 1980].

Os anos de incipiente experiencia democrática serviran para constatar o desinterese e ignorancia da Administración a respecto da actividade dramática galega e só unha acción conxunta dos traballadores do teatro podería incidir positivamente nese desolador panorama; os contratempos e negociacións da conflitiva convocatoria da Oitava Mostra de Ribadavia serviran para iniciar un movemento aglutinador cuxa inercia tiña de ser aproveitada. Celestino Ledo facíase eco deste impulso nas recensións do festival do Riveiro que publicaba en *Don Saturio*:

[...] á vista do presenciado na VIII Mostra podemos afirmar que o Teatro Galego, con todos os seus defectos e carencias, avanza decididamente polo camiño da súa superación. Factor de decisiva importancia é que tanto autores –nalgúns casos integrados en grupos– como directores, actores e técnicos son conscentes da necesidade de conxuntar os seus esforzos para acadar obxetivos cada vez máis cobizosos [Ledo 1980: 16].

A revista recollía igualmente a opinión de Morris –integrante de ARTELLO– sobre unha das vantaxes de se asociar: a posibilidade de negociar colectivamente uns ingresos mínimos por función.

Tense falado da conveniencia de que os grupos discutan as condicións básicas de contratación, porque os entes contratantes adoitan xogar coa confusión que existe entre os grupos, resultando todos perxudicados [D.S. 1980: 13].

Asociados, os grupos poderían intercambiar información, reclamar a atención dos poderes públicos, realizar campañas de consolidación da actividade teatral nas vilas e cidades, organizar cursos formativos e moitas outras iniciativas que axudasen a alcanzar a tan desexada normalidade. Na mesa redonda sobre «Panorámica do teatro galego» organizada polo Facho na Coruña en febreiro de 1980, Lourenzo declarara que ser profesional do teatro implicaba dominar os recursos da profesión, algo que os

actores non tiñan ao seu alcance⁵⁵⁸; para atinxilos, o colectivo deseñaría unha acción corporativa.

Nos meses de abril e maio producíranse varias reunións dos participantes na Mostra de Ribadavia no intento de alcanzar un acordo con Abrente para a celebración da oitava edición da mesma⁵⁵⁹. As relacións entre Abrente e as agrupacións continuaron sendo moi tensas durante o certame e os grupos foron plenamente conscientes de que non debían interromper o traballo conxunto na defensa dos seus intereses. Como xa se sinalou, o día 20 de setembro –penúltima xornada da mostra–, os diferentes colectivos foron convocados para unha reunión que tería lugar na Casa da Parra de Compostela o domingo 5 de outubro con ese propósito:

A nivel xeral, a xuntanza terá como finalidade e elaboración dun programa de debates e ponencias sobre a problemática social e laboral do teatro galego, problemática a discutir nunhas «Xornadas de Traballo» cuíais características (lugar, duración, datas, temática e contido) serán determinadas nesta xuntanza.⁵⁶⁰

Ao acto estaban convidados un total de vinte e tres grupos, tanto amadores como profesionais, mais eran estes últimos os que máis sentían a necesidade de alcanzar con urxencia unha entidade supra-grupal que os representase diante de calquera interlocutor; aínda así, era evidente que só tendo en conta a actividade dramática galega no seu conxunto poderían realizar unha análise acertada da situación.

Dado, por unha banda, o carater específico que moitos dos temas a tratar teñen para os grupos profesionais e, por outra, a transcendencia e urxencia que iste debate pode ter para o teatro galego en xeral, a non asistencia dalgún dos grupos, profesionais ou afeccionados, non será motivo para a suspensión ou aplazamento dos debates.

En todo momento se buscará a unanimidade nas decisións tomadas, aínda que nos temas que afectan especificamente os grupos profesionais os acordos serán tomados por eles.

Sin embargo, a Asamblea considera de gran importancia a presenza de tódolos grupos e a participación activa de todos eles no debate, co fin de que as decisións ou acordos tomados non perxudiquen a ningún dos distintos niveis de adicación existentes dentro do panorama teatral galego.

Ademais da discusión e aprobación dos informes valorativos das diferentes mesas de traballo constituídas na oitava Mostra e o debate á volta da «problemática social e laboral do teatro galego»⁵⁶¹, a orde do día incluía varios puntos referentes á

⁵⁵⁸ Manifestacións recollidas en LVG [23-2-1980].

⁵⁵⁹ A medida que se sucedían as edicións facíase máis necesario dotar ao festival dun regulamento do que carecía; a especial situación orzamentaria dese ano –a Mostra fora posposta para despois do verán por falta de financiamento e, no último momento, recibiu unha subvención ministerial de millón e medio de pesetas– aumentou as discrepancias entre organización e grupos.

⁵⁶⁰ APML.

⁵⁶¹ Neste apartado figuraban: «[...] presupostos oficiais, relacións ca Administración, “Autores”, “Menores”, relacións ca Administración Local, sistemas de contratación, “seguridade social”, relacións cas entidades culturais, asociacións profesionais, etc.)» [APML].

elaboración dos relatorios que se someterían a discusión nas Xornadas de Traballo que se programaban, así como a creación dunha comisión técnica encargada da organización das mesmas.

Finalmente, as «Xornadas de Estudo do Teatro Galego» celebráronse no albergue da Mariña en Sada (A Coruña) entre o 24 e o 26 de outubro e nelas se presentaron os documentos encomendados aos grupos⁵⁶², tal e como anunciaba a prensa diaria:

Se formarán mesas de traballo que estudiarán las siguientes ponencias: relación entre grupos profesionales y aficionados; creación de una asociación profesional de los trabajadores del teatro gallego; relaciones con la Administración Central y alternativas; igualmente con la Administración Local y partidos políticos; estudio de la problemática laboral; alternativas para las entidades y agrupaciones culturales gallegas; alternativas a la radio, TV, cine, prensa y demás medios de comunicación; itinerancia y estabilidad [LVG 23-10-1980].

O relatorio sobre a constitución dunha Asociación Profesional foille confiado á LUÍS SEOANE. No documento redixido pola recentemente creada compañía⁵⁶³ considerábase que xa había «perspectiva suficiente no campo da profesión para enfocar con obxectividade e ponderación» os problemas que atinxían ao colectivo e que una asociación de traballadores do teatro –actores, directores, escenógrafos, músicos, técnicos...– era a mellor das fórmulas para reivindicar «os dereitos comúns á toda a profesión». A grande novidade da proposta a respecto da frustrada Asemblea do Teatro Galego e outras tentativas anteriores era que se trataba dunha «asociación de profesionais, non unha federación de grupos». Determinábase, igualmente, o significado do termo «profesional» aplicado á actividade dramática:

Considera-se profesional con dereito a asociar-se a toda persoa que traballa no teatro galego, constituindo esta a súa profesión e meio de vida.

Na comunicación aproveitábase a experiencia acumulada por Manuel Lourenzo e os seus compañeiros de aventura en que a constitución legal de entidades culturais se refire e fornecíanse importantes directrices estatutarias e de funcionamento. Os obxectivos da Asociación ficaban igualmente expresados⁵⁶⁴.

⁵⁶² O último dos relatorios programados –«Relacións entre grupos profesionais e non profesionais»–, confeccionado por TAGALLO, de Perló, non puido ser discutido nas xornadas por falta de tempo e o seu estudo adiariase [IG 14-11-1980].

⁵⁶³ BATFPM.

⁵⁶⁴ «Serían obxectivos da Asociación: – Dominio polos profesionais do teatro dos medios de produción. – Consecución dunhas condicións dignas para o desenvolvemento do traballo público: contratos, salas, novos espazos, itinerancia, horarios, etc. – Defensa do salario mínimo interprofesional e da seguridade social. – Relacións coa Administración central e local e coas institucións galegas non administrativas. – Relacións cos medios de comunicación e dos distintos estamentos culturais e artísticos, nacionais e internacionais. – Alternativas teatrais para rádio, televisión e cine. – Influencia no medio editorial galego. – Publicación dun boletín anual ou semestral» [recollido, con modificacións ortográficas en E. Alonso 1981].

O froito máis importante destas Xornadas de Traballo⁵⁶⁵ sería, precisamente, a decisión de crear a Asociación Profesional do Teatro Galego, servíndose para iso do material confeccionado pola COMPAÑÍA LUÍS SEOANE⁵⁶⁶ e o relatorio de TEATRO DO ESTARIBEL sobre o «Aspecto Laboral dos Traballadores do Teatro Galego»⁵⁶⁷; no percurso das Xornadas sería elixida a súa Xunta Reitora⁵⁶⁸.

Eduardo Alonso, primeiro presidente do colectivo profesional, publicaría no segundo número da revista *Don Saturio* un informe en que daba a coñecer as liñas de actuación da Asociación, e resumía os fins da mesma en dous grandes puntos:

1º.- Defensa dos intereses profesionais dos traballadores do teatro galego.

2º.- Realizar todo tipo de actividades encamiñadas a mellorar as condicións culturais e laborais dos asociados.

A organización traballaría polo pleno recoñecemento profesional da actividade escénica atendendo «todos os temas que se relacionen coa mellora laboral e social» e defendendo «o dereito ao traballo de todos os seus asociados fronte as estruturas laborais e empresariais». Para alén de loitar por un salario mínimo –«que posibilite unha vida digna»–, unha xornada laboral acoutada e a inclusión no sistema da Seguridade Social⁵⁶⁹, o segundo dos obxectivos xerais deixaba a porta aberta á

⁵⁶⁵ Ademais, entre as conclusións das Xornadas figuraron o establecemento dun prezo mínimo para os espectáculos, a reclamación das subvencións decididas pola Dirección Xeral do Teatro e non percibidas polos grupos, a existencia de implicación na defensa do teatro das corporacións locais e provinciais, o papel que os medios de comunicación deberían xogar na difusión do teatro e a constitución dunha comisión –integrada por ARTELLO e A FARÁNDULA– que estudase a celebración dunha mostra oficial de teatro galego que non fose a organizada por Abrente [cf. IG 14-11-1980].

⁵⁶⁶ A reacción de Abrente diante da constitución da Asociación foi recollida pola prensa diaria: «¿Qué es antes, el huevo o la gallina?Cuál es la función de una entidad –“Abrente”– que potencia el teatro en un país culturalmente asolado, romper o institucionalizar la miseria? La asociación de varios grupos profesionales del teatro gallego –Estaribel, Marigaila, Artello, A Farándula, Luis Seoane y Troula– ha provocado un ataque de celos en los círculos de la organización orensana, fundadora de la anual “Mostra de teatro galego de Ribadavia”. Para “Abrente”, la ruptura con la oficialidad de un teatro gallego, insinuada por la Asociación Profesional do Teatro Galego, es una afrenta inmerecida a quienes le ayudaron a nacer» [Nemancos 1980].

⁵⁶⁷ Esta comunicación fornecía datos moi concretos sobre a situación económica dos grupos profesionais: «Existen en Galicia siete compañías profesionales que realizan al año un montaje y medio de media; cuentan con 36 profesionales de 25,5 años de edad media; su déficit total en estos momentos alcanza los 3.045.000 pesetas, mientras sus ingresos medios mensuales son de 155.000 pesetas globales y los ingresos medios mensuales por individuo 18.000 pesetas. Cada espectáculo se representa 66 veces por término medio y la asistencia de espectadores a las sesiones es de 247 por término medio» [LVG 14-11-1980].

⁵⁶⁸ Esta ficou constituída da seguinte maneira: presidente, Eduardo Alonso (ESTARIBEL); secretaria, María Barcala (MARI-GAILA); tesoureira, Laura Ponte (ESTARIBEL), e como vocais, Santiago Montenegro (ARTELLO), Xosé Bieito Álvarez (A FARÁNDULA), Miguel Pernas (LUÍS SEOANE) e Gonzalo Martín (TROULA).

⁵⁶⁹ A reivindicación a respecto da Seguridade Social expresábase en termos moi concretos: «Obligatoriedade, pra os equipos profesionais, de facerse cargo, a partires do primeiro de xaneiro de 1981, da Seguridade Social dos seus membros, que será abonada polos colectivos, pasandose dempois, ao traveso dos contratos, a cargo das entidades contratantes. Aconsellase o reximen de Seguridade Social especial para artistas, dentro da Mutualidade de Rexímenes Especiales Diversos (Reximen especial de Artistas en Autónomos)».

promoción de cursos de capacitación profesional. Aliás, o campo de acción da nova organización non se limitaría aos palcos, pois se pretendía negociar unha «normativa de contratación e condicións de traballo dos profesionais do teatro galego cara o cine, radio e televisión».

A Asociación nacía con resolución e Alonso informaba xa das accións desenvolvidas nos primeiros meses de existencia⁵⁷⁰. Con ela, a profesionalización do teatro galego daba un paso firme cara a súa consolidación⁵⁷¹, deixando atrás unha etapa caracterizada polo voluntarismo e a precariedade; o movemento de profesionalismo iniciado en 1978 alcanzaba nesta altura un importante grao de concreción, máis aínda se tería que agardar o advenimento doutras realidades para que a figura do profesional galego das artes escénicas chegase a ser tal e como hoxe a entendemos.

3.3. Os retos da nova década

A comezos dos anos oitenta pouco se avanzara aínda na instalación social dos repertorios culturais galegos e, como sinalaba Xosé Manuel Rabón [1980] nun extenso artigo publicado na prensa diaria, a sorte do teatro galego continuaba a estar vinculada á deses repertorios alternativos⁵⁷²:

Hoy, más que en ningún otro momento, y ante la nueva década que empezaremos, Galicia tiene planteado un grave problema como es el de la supervivencia de su cultura a todos los niveles.

Rabón demandaba ás instancias políticas e culturais que se implicasen con decisión na consecución dunha Galiza con repertorio cultural propio; a propia diglosia presente no texto –titulábase «El “teatro galego”, ante la década de los ochenta»– estaba a informar, entretanto, do insuficientes que se evidenciaban as escasísimas iniciativas normalizadoras realizadas até o momento e da falta de continuidade e coherencia de moitos dos envolvidos na dignificación cultural, entre os que figuraba o propio autor do artigo.

⁵⁷⁰ Negociacións coa recentemente nada Asociación de Escritores en Lingua Galega, cos partidos políticos, cos medios de comunicación, co Ministerio de Cultura etc.

⁵⁷¹ A partir deste momento, o seu labor sería importantísimo para o devir do sistema galego do produción espectacular: «O papel desempeñado nas dúas últimas décadas por esta Asociación na profesionalización do teatro galego foi fundamental; xa que logo, paradoxalmente, a morte de Abrente sería a semente que faría agromar de vez o futuro da profesión teatral en Galicia» [López Silva e Vilavedra 2002: 139].

⁵⁷² Pillado expresábase con total contundencia: «Os males do teatro galego, anque específicos, non son distintos dos da cultura galega en xeral» [Gómez 1980a]. E engadía: «[...] non hai unha política teatral galega porque non hai unha política cultural».

Porque elevar nuestra lengua y cultura al ámbito de lo universal, es algo que compete a todos los gallegos por igual, desde el hombre de la calle hasta las más altas instituciones del pueblo gallego. Pero está en la mano de las instituciones democráticas poner los medios necesarios para empezar a andar por los caminos que nos lleven al reconocimiento de la universalidad de nuestra creación literaria, como ente cultural diferenciado, poseedor de una lengua y cultura propias. Porque, hasta ahora, sólo unos cuantos hombres y asociaciones culturales han luchado, siempre a espaldas de las coporaciones oficiales –y, la mayor parte de las veces, en claro enfrentamiento con ellas–, por difundir nuestra cultura.

Canto á actividade dramática, o socio da LUÍS SEOANE consideraba que xa non había escusas para adiar unha planificación completa:

[...] Porque es éste, el momento justo para que las instituciones [...] abran las puertas sin más dilaciones para organizar un funcionamiento racional y continuado, con la debida protección y medios, al «Teatro Galego».

Mais para iso resultaba imprescindíbel que se superasen as infundadas aprensións estendidas entre os cargos públicos:

[...] las personas que componen las instituciones, vienen mostrando una reticencia y desconfianza, que no tiene su base en posiciones de partido [...] sino que vienen dadas, las más de las veces, por un desconocimiento total de lo que ha sido el desenvolvimiento, e incidencia en el pueblo, del «Teatro Galego» en la última década. Reticencia y desconfianza, que provoca largos retrasos en la toma de decisiones, o interminables burocratismos que no llevan a ninguna parte, cuando no una desidia palpable.

A ignorancia xeneralizada entre as elites culturais e políticas a respecto do movemento teatral resultaba admirábel –e profundamente lamentábel– para os seus protagonistas⁵⁷³, comprometidos coa re-galeguización, mais absolutamente marxinados nos programas dos planificadores culturais:

Sorprende que mientras que ninguno de los que cotidianamente venimos partiéndonos los cuernos por contribuir a la construcción de un panorama teatral propio, podemos o queremos prescindir del conocimiento de cuáles son las respuestas que desde otras disciplinas artísticas se le da a los problemas políticos, económicos, estéticos, etc., con los que la satisfacción de esa necesidad se encuentra, nada o casi nada se sabe, porque nadie o casi nadie se ha preocupado por saberlo, sobre cuáles son las respuestas que desde el mundillo bullanguero del teatro están siendo compulsadas para dar respuesta satisfactoria a esas mismas cuestiones [...] [Vidal Bolaño 1980: 5].

A este respecto, o labor desenvolvido polos Concellos e as Deputacións Provinciais na etapa pre-autónomica resultara completamente decepcionante; así se puxera de manifesto nas Xornadas de Traballo de Sada, onde se apuntaron unha serie de accións concretas que cumpría que se puxesen en andamento no campo teatral:

⁵⁷³ Así o explicaba Vidal Bolaño [1980: 6]: «La ignorancia del poder, por esperada, por buscada incluso, por que en el fondo nunca es tal, aun siendo la que más y más frecuentemente atenta contra nuestra propia existencia de teatreros, nunca atenta más de lo que de antemano se sabe que va a atentar. [...] Es de otra ignorancia de la que conviene guardarse, de la zafia, de la parva, de la que viene de quienes tienen y no eluden jactarse de ello, el compromiso histórico de devolvernos la dignidad negada».

Según las conclusiones aprobadas, se atribuyen a las corporaciones locales y provinciales diversas responsabilidades relativas a demandar ante los organismos oficiales que el teatro gallego tenga por lo menos el mismo trato en el aspecto económico que el resto del Estado; garantizar el acceso a la práctica teatral, impulsando la creación de núcleos de trabajo en régimen aficionado; garantizar el acceso al teatro como bien cultural cuya satisfacción entra dentro de sus competencias, para lo que habría que fomentar el teatro como actividad habitual en los diferentes núcleos de población [IG 14-11-1980].

A decepcionante actuación dos entes locais levaba a Manuel Lourenzo a proclamar, entre a ironía e o anarquismo, a súa desconfianza diante dos fragores dunha democracia de formas clientelares e banalizadoras:

Otro gran enemigo del teatro es la democracia. [...] De saltinbanquis hace actores; de paranoicos, directores generales; de resentidos, críticos; de grupos y compañías, camarillas; de espectadores, acólitos. La democracia dice: teatro para el pueblo. Y le pide dineros al Ministerio de Cultura para hacer giras turísticas por las aldeas. La democracia dice: en cualquier sitio y para toda la gente; y así rebaja la dignidad de los actores que han de trabajar sin medios y cubiertos por el polvo de los caminos; y rebaja la dignidad de los espectadores desperdigados por un local que ni siquiera fue preparado con anterioridad; y rebaja la dignidad del teatro que necesita de unas mínimas condiciones [...] La democracia, esa celestina que pretende igualar al niño con el mozo y con el viejo, al cacique con su víctima, al ilustrado con el analfabeto y congrega a todos en el mismo lugar, a la misma hora y con la misma presunta inocencia —que es patrimonio del pueblo, según esa encantadora ideología—, la democracia, repito, es sinónimo de negación del teatro [M. Lourenzo 1980: 15].

Con todo, o dramaturgo animaba —e animábase— a modificar a situación, promovendo ou asumindo os proxectos e iniciativas que o teatro estaba a reclamar con urxencia:

Hay que salir del momento en que estamos —dice—. Abrir salas, crear compañías, investigar, y buscar públicos. Mientras no se cambie el sistema actual de producción, distribución y relaciones con la Administración Pública, la cosa seguirá siempre en un estado precario [HL 1-9-1980].

Unha das tarefas que ficaban pendentes e que habería que abordar na nova década era a da formación dos traballadores das táboas⁵⁷⁴. No entanto, a reclamación dun centro oficial de ensino teatral non sería asumida plenamente polo gremio até finais dos oitenta.

⁵⁷⁴ Rabón [1980] tamén se facía eco desa necesidade: «La formación de actores, escenógrafos, directores y autores, es condición indispensable para que el arte escénico marche por los caminos del florecimiento. Pero, ¿cómo formar a estos futuros profesionales? ¿Dónde formarlos y por quién? [...] la primera decisión a tomar será la de fundar un “Centro Dramático Galego” —el nombre es lo de menos—, en el que el futuro profesional del teatro reciba una educación integral. [...] Por supuesto, tendrá que ser una institución oficial [...] pero teniendo en cuenta que su control artístico y su desenvolvimiento cotidiano, así como la planificación educativa, serían materias exclusivas del calustro de profesores en unión con los alumnos. Y esto, que puede parecer utópico a primera vista, ya lo están haciendo, desde hace algún tiempo, agrupaciones como “Escuela Dramática Galega”, en La Coruña, dirigida por Manolo Lourenzo, y, en Vigo, “Obradoiro de Investigación Teatral”, integrado en la “Sala Carral”, bajo el esfuerzo de Ramón Rodríguez [...]».

No auto-goberno para Galiza continuaban a ser depositadas a maior parte das expectativas teatrais –e, por extensión, culturais. A sanción popular do Estatuto de Autonomía no referendo celebrado o 21 de decembro de 1980 abría, por tanto, unha nova etapa.

El factor determinante de la consolidación definitiva de un teatro, lo que hoy llamamos normalización teatral, no es otro que la soberanía política de esa comunidad, porque sólo a partir de ella, de la autoidentificación de esa comunidad, el teatro alcanza un trazado no coyuntural, encuentra sus propios caminos y calcula sus posibilidades [M. Lourenzo 1980: 15].

3.4. Síntese

Da análise da participación da EDG na planificación teatral realizada no período pre-autonómico polo colectivo de creadores e na consecuente configuración do sistema, conclúese:

– Nos últimos anos da década de setenta, os envolvidos na actividade escénica galega percibiron que a definitiva instalación social do sistema teatral dependía de que a cultura galega se conformase en sistema autónomo. A mudanza institucional que supuña a aprobación do Estatuto de Autonomía fixo que se abrigasen esperanzas sobre a definitiva consolidación dun repertorio cultural galego. Agardaron, así, a posta en andamento por parte da Xunta de intervencións planificadoras, mais a transferencia de competencias en materia cultural demorouse aínda un tempo. Entretanto, e visto que as administracións locais non se envolvían na defensa decidida dos repertorios alternativos –entre eles os escénicos–, o colectivo teatral responsabilizouse das tarefas planificadoras que posteriormente deberían ser asumidas polas institucións autonómicas e promoveu iniciativas que atinxiron a totalidade dos elementos sistémicos.

– A participación da ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA no programa planificador desenvolvido polos creadores foi notábel. A cooperativa coruñesa estivo presente en todas as tentativas de asociacionismo corporativo que se sucederon nestes anos e a actuación dos seus tres departamentos incidiu sobre o conxunto dos factores do sistema, constituíndose así nun dos axentes máis destacados deste proceso.

– No referente ao mercado, cuxo alargamento –e diversificación– resultaba perentorio, a EDG participou de maneira directa nun dous grandes proxectos

deseñados para servir de alternativa á itinerancia que caracterizaba a actividade teatral destes anos e tampouco foi totalmente allea á xestión doutro. Aliás, mostrouse moi activa na procura de novas vías de distribución de espectáculos.

– O papel xogado pola ESCOLA na configuración do elemento institucional –o encargado da regular e protexer a produción teatral– foi igualmente destacado. A vontade institucionalizadora presidiu os movementos do colectivo, desde a articulación en departamentos á propia elección do nome. Cadernos, memorias, concurso... todo perseguía o recoñecemento popular da entidade e, por extensión, da actividade dramática galega, á que se dotaba de elementos referenciais, de organismos publicamente distinguíbeis.

– Conscientes de que a lingua representaba un factor determinante na aceptación popular do teatro (re)fundacional –o emprego do idioma galego era visualizado polos galego-falantes como unha fórmula de dignificación que os libraba das posicións marxinais ás que os condenaba o sistema español–, a ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA prestou unha especial atención á dignificación do idioma, tanto desde o labor escénico, como desde a faceta editorial. Aliás, procurou a equidistancia entre a necesidade de manter o ligame coa lingua viva e o desexo de amplificar os horizontes dun idioma deturpado e desprovido dos usos públicos, para non lle negar á escena galega a posibilidade de se incorporar á modernidade. Con actuacións deste teor, estíbabase a garantir a presenza do elemento consumidor.

– Se o produto escénico resultaba atractivo desde outros puntos de vista diferentes do lingüístico, reforzábase a sanción social dos repertorios teatrais galegos. Por iso, perseguíuse que as encenacións gozasen dun aceptábel nivel de calidade, tanto a nivel técnico como artístico. Para alcanzar ese grao de excelencia, facíanse precisos unha serie de factores –non sempre ao alcance dos creadores–, entre os que figuraba unha adecuada capacitación actoral. Neste sentido, a EDG desenvolveu durante eses anos un labor fundamental de promoción de cursos de actividades formativas.

– Sen a creación e posta en circulación dunhas formas específicas que definisen o proceso galego de creación e consumo de produtos espectaculares, de nada valerían os coidados prestados aos outros elementos do sistema, pois este sería rapidamente asimilado polo referente de oposición. A ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA participou activamente nas dinamizadoras loitas de definición do conxunto repertorial,

defendendo pertinazmente a amplificación dos rexistros formais e temáticos, e mais das fórmulas de consumo –incluída a tipoloxía do espectador–, para alén de se envolver na definición dun canon estático de clásicos que fornecesen profundidade temporal ao sistema e lle servisen de reserva de referencia.

– Finalmente, os creadores non podían deixar fóra das súas intervencións dinamizadoras a definición e reivindicación do seu propio estatus, pois do recoñecemento laboral do seu traballo tamén dependía a consideración social da actividade dos palcos e, se se facilitaba o acceso a recursos dos que sustentaban a produción espectacular galega, garantíase a continuidade da mesma. O impreciso proceso de profesionalización iniciado neste período non foi totalmente secundado polos integrantes da cooperativa coruñesa e este foi o principal motivo de que Manuel Lourenzo se embarcase no proxecto da LUÍS SEOANE xunto con outras persoas igualmente interesadas en avanzar polo camiño da profesionalización que se estaba a definir no teatro galego. A canalización das aspiracións profesionais de Lourenzo fóra da EDG tivo importantes consecuencias para a entidade, que se viu marxinada dos lugares privilexiados do conglomerado de creadores –aqueles que ocupaban as agrupacións que abandonaran o diletantismo.

4. O SISTEMA TEATRAL NO INCIPIENTE MARCO AUTONÓMICO [1981-1984]. A POSICIÓN DA EDG.

4.1. Oportunidade para a planificación cultural governamental

Durante 1981 Galiza deu os pasos que levaron á constitución, a finais de ano, do primeiro Parlamento democrático, do que saíu o goberno galego que inaugurou o novo marco autonómico⁵⁷⁵. Aínda que politicamente se trate dun ano de transición —a primeira lexislatura non comezou até 1982⁵⁷⁶—, os especiais acontecementos que se deron no campo da escena definen 1981 como o inicio dunha outra etapa do sistema de posicións —e de oposicións— definidores do campo de forzas do teatro galego, adiantándose neste sentido algúns meses aos acontecementos políticos.

Son moitos os indicadores que apuntan a unha ostensíbel mudanza no sistema teatral a respecto da década anterior: así, por exemplo, despois de oito edicións, 1981 foi o primeiro ano en que non se celebrou a Mostra de Ribadavia; os profesionais do teatro iniciaban esta etapa asociados e diferenciados do teatro amator; abríase a primeira sala de exhibición teatral de iniciativa privada após o intento de Sala Carral, que non chegara a consolidarse; dispúñase, tamén por primeira vez, dun boletín de información teatral, *Don Saturio*, nacido a finais de 1980⁵⁷⁷; no terreo da publicación, Lourenzo e Pillado tentaban a aventura da Editorial Castrodouro e a súa colección de teatro; a Asociación de Escritores en Lingua Galega (AELG), fundada o ano anterior, celebraba en maio o seu Primeiro Congreso e a figura do dramaturgo profesional comezaba a ser vagamente intuída dentro do colectivo autoral, e, finalmente, Galiza dotábase dun Estatuto de Autonomía que anunciaba, por primeira vez en séculos, competencias en materia cultural.

Para a ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA —como xa se dixo— 1981 foi tamén un ano de enormes transformacións, posto que a creación da COMPAÑÍA LUÍS SEOANE obrigara a redefinir a estrutura, aspiracións e funcionamento do colectivo, redefinición que non

⁵⁷⁵ Após a celebración en outubro das primeiras eleccións autonómicas, o 19 de decembro de 1981 constituíuse o Parlamento de Galiza, «no refectorio do Pazo de Xelmírez nun ambiente de provisionalidade, desorganización e certa desconfianza» [Cao 2005: 193].

⁵⁷⁶ Xerardo Fernández Albor foi investido presidente da Xunta de Galiza o 8 de xaneiro de 1982.

⁵⁷⁷ Após o número inaugural, de novembro-decembro de 1980, o boletín coñeceu durante 1981 dúas entregas; o quinto, saído do prelo en agosto de 1982, sería o último número do cabezallo ferrolán.

evitou que a EDG entrase nun período de debilidade⁵⁷⁸ e regreso ao amadorismo ao mesmo tempo que multiplicaba a súa nómina de socios.

Por todos estes motivos, resulta perfectamente factíbel o establecemento dun punto claro de inflexión entre os anos 1980 e 1981, momento en que a actividade dramática galega comezou un período de enormes expectativas e subsecuentes decepcións que finalizará coa creación en 1984 do CENTRO DRAMÁTICO GALEGO.

Tras un período de planificación teatral case exclusivamente realizada polo colectivo de creadores —o elemento Produtor, no esquema de factores sistémicos—, o teatro galego demandaba agora a urxente intervención dos poderes públicos galegos na defensa e promoción dos repertorios culturais de cuxa definitiva instalación social dependía o futuro da actividade dramática⁵⁷⁹. A realización dun plano xeral de actuación no campo do teatro e unha decidida aposta por parte da Xunta foron reivindicacións permanentes durante os primeiros anos da década de oitenta. A resposta da Xunta de Galicia a este respecto condicionaría de maneira decisiva o devir do sistema.

Ás comunidades históricas que a Constitución recoñecía abríaselles nesta altura unha oportunidade real de activar iniciativas que conducisen á definitiva instalación social dun sistema cultural propio dotado duns repertorios alternativos a aqueles que durante moito tempo as condenaran ás posicións periféricas da cultura española. Mais o aproveitamento desta oportunidade ía depender, como é lóxico, da ideoloxía e consecuente concepción do Estado dos que finalmente integrasen o respectivo goberno autonómico. Os partidos políticos con presenza nestes territorios cubrían a este respecto un amplísimo espectro que ía desde o centralismo español máis radical á reivindicación do dereito de autodeterminación, pasando por visións rexionalistas, autonomistas e federalistas. O inicio dunha política firme de reconstrución nacional estaba ligado, pois, á configuración dos respectivos parlamentos. Meses antes do referendo do Estatuto de Autonomía, Carlos Barros [1980: 45-47] xa expresara esta dependencia:

A disiuntiva prós 80 é: reconstrucción nacional ou reconstrucción caciquil. O caciquismo é incompatible coa democracia e a autonomía auténtica. Pra sobrevivir en campo enemigo, o sistema caciquil, precisa frenar os avances do cambio e controlar as novas institucións, reconvertindo formalmente as antigas, cando seña necesario. A cuestión reside en que pretenden reproducir o poder e as redes caciquiles [...]

⁵⁷⁸ A *Memoria de 1981* non pode ser máis elocuente cando se refire ao ano que acababa de concluír: «Non foi bo».

⁵⁷⁹ Avanzada a primeira lexislatura, Gonzalo Uriarte [1984a] aínda lembraba a imperiosa necesidade dunha planificación cultural global: «[...] para ser en definitiva unha cultura viva, precisa dun ordenamento orgánico, integral e operativo, do que o teatro por suposto non pode ser alleo».

A principal contradición política existente en Galicia dase entre as forzas partidarias da autonomía [...] e as forzas partidarias do centralismo, agora encuberto embaixo dunha autonomía vaciada de contido. Outra forma que toma esta contradición, situada a primeiro plano, concrétese entre as forzas organizadas en e pra democracia e as forzas organizadas en e pra o caciquismo, como forma de facer política específica.

A contradición esquerda-dereita, real, non determina en primeira instancia a conxuntura galega nin explica satisfactoriamente a situación política de Galicia.

4.1.1. A primeira lexislatura

En Galiza, Alianza Popular (AP) –partido conservador de implantación estatal que incluía nas súas fileiras vultos da etapa final da ditadura– converteuse na forza política hexemónica, en detrimento da Unión de Centro Democrático (UCD) –maioritaria no momento pre-autonómico–; entretanto, os representantes parlamentares das organizacións nacionalistas ficaron finalmente reducidos a un⁵⁸⁰.

Os primeiros anos de lexislatura estiveron caracterizados pola ineficacia gobernamental para definir un modelo institucional e en xeral, reproducíase o realizado en Cataluña e Euskadi, presionados pola posibilidade de que outras Comunidades Autónomas non históricas se adiantasen no tempo. Ademais, tanto o Goberno como as institucións autonómicas adoptaron feitos da administración centralista e no seu seo pervivían «sistemas de relación e intercambio procedentes do franquismo» [Cao 2005: 314].

A intervención no fortalecemento dun polisistema cultural galego, tan agardada polos axentes teatrais⁵⁸¹, non ultrapasou nos primeiros anos o nivel máis superficial, en consonancia coa visión da autonomía que sustentaba o goberno de Xerardo Fernández Albor. A dereita estatal ocupaba as novas estancias de poder sen desenvolver unha iniciativa lexislativa que consolidase a cohesión socio-semiótica do pobo galego á volta duns repertorios culturais diferenciados⁵⁸², movéndose nunha perversa ambivalencia en relación á lingua e á identidade galega: por un lado,

⁵⁸⁰ En novembro de 1982, Bautista Álvarez, Claudio López Garrido e Lois Diéguez –deputados electos pola coalición BNP/PSG– perderon os dereitos de iniciativa parlamentar por se teren negado a xurar a Constitución e o Estatuto; Camilo Nogueira (EG) converteuse así no único representante das forzas nacionalistas [vid. Fernández Baz 2003].

⁵⁸¹ Así o expresaba Xosé Manuel Rabón, un dos envoltidos na creación da sala Luís Seoane: «Queda claro, por tanto, que la manera de llegar a la universalidad de nuestra cultura, en este caso de nuestro teatro, tiene que basarse en una comprensión realista de las entidades oficiales, hacia un hecho que está ahí; que está demandando ser atendido adecuadamente, sin más dilaciones y titubeos» [Rabón 1980].

⁵⁸² «[...] esta aceptación dun marco político galego», sinalan Beramendi e Núñez Seixas [1996: 269], «estivo condicionada, sobre todo, polo convencemento de que co desenvolvemento do marco estatutario abríanse novos espazos de poder a escala autonómica, e xa que logo facíase preciso para amplos sectores da dereita estatal a consolidación desas novas oportunidades do xogo político. Isto contrasta coa escasísima capacidade tanto do centro-dereita como da esquerda estatal para levar a cabo iniciativas lexislativas no Parlamento galego, co que demostraban falla de ideas e de fe nas posibilidades de autogoberno de Galicia».

mantiñan unha concepción españolista da Galiza –isto é, periférica e subsidiaria a respecto doutros centros políticos e culturais– e, por outro, víanse paradoxalmente forzados a facer unha mínima defensa –protocolar e ritualizada– do idioma e os repertoremas galegos como fonte de lexitimación das institucións autonómicas –lexitimación que se procurou igualmente coa apropiación dos símbolos galeguistas⁵⁸³, sometidos a un proceso de adulteración e esvaciamento que estendía a confusión entre as camadas sociais.

Con todo, esa ambivalencia non se proxectou sobre o teatro, pois durante os primeiros anos da lexislatura inaugural foi practicamente ignorado. Ao descoñecemento case absoluto do sistema teatral configurado nos últimos anos⁵⁸⁴, únfanse os preconceptos conservadores asociados á figura dos «teatreiros» e o perigo que supuña para un goberno conservador e continuísta unha actividade caracterizada polo súa dimensión social e nacida da reivindicación nacional e da loita contra a ditadura.

4.2. O decepcionante desamparo inicial (1981-1984)

4.2.1. Unha profesionalización complicada e turbulenta

Como xa se apuntou, entre as iniciativas que o colectivo teatral puxera en práctica durante o período pre-autonómico figurou unha atención especial á definición do traballador do teatro –actores, directores, escenógrafos, técnicos...–, activando un proceso de profesionalización cargado de incertezas e riscos que asumiran coa esperanza de que o auto-goberno de Galiza apoiaría decididamente as manifestacións culturais do sistema que pugnaba co correlato español.

Eran varias as agrupacións que se mostraban activas na planificación teatral sen teren garantido un respaldo económico por parte das instancias públicas ou privadas, mais, a medida que as intervencións institucionais se retrasaban, a situación facíase insostíbel, até o punto de ameazar a propia supervivencia do aínda inmaduro sistema de produción espectacular. A enerxía que inducira a creación teatral galega

⁵⁸³ En xuño de 1984, por exemplo, foron repatriados os restos de Castelao a iniciativa dalgúns dos que poucos anos antes prohibiran os seus libros políticos.

⁵⁸⁴ Antes da celebración do referendo do Estatuto de Autonomía, Roberto Vidal [1980: 6] xa denunciaba que ao descoñecemento do poder estatal a respecto da actividade teatral galega se sumaba «otra ignorancia de la que conviene guardarse, de la zafia, de la parva, de la que viene de quienes tienen y no eluden jactarse de ello, el compromiso histórico de devolvernos la dignidad negada. Ante esta otra ignorancia a uno le asiste, además, el derecho a cabrear-se [...] y se empiezan a ver dioses cargados de mierda, patriarcas pudriéndose en los altares e ilustres ilustrados codirigiendo con batuta firme la gran ceremonia de nuestra domesticación».

nos tempos heroicos da contestación antifranquista resultaba agora insuficiente para o mantemento dunha estrutura teatral que só recoñecida e apoiada publicamente podería evoluir e se fortalecer.

Aliás, a escaseza de recursos facía aínda máis feroces as loitas pola apropiación dos lugares máis prestixiados do sistema, evidenciando as tomas de posición dos diferentes axentes⁵⁸⁵. A estratificación era cada vez máis manifesta, de maneira que o agregado teatral deixaba de ser unha masa máis ou menos uniforme de elementos para comezar a definir un núcleo central, progresivamente máis difícil de alcanzar, e unha periferia en que ían agromando centros alternativos dispostos a lle disputar a aquel a posición de privilexio; como non podía ser doutra maneira, as loitas polo capital específico estaban ligadas ás loitas polo repertorio, polos modos de produción e consumo que se sancionasen dentro da urdime de relacións.

A existencia dun centro de poder diferenciado en Galiza favorecía a homoloxía de posicións entre o campo teatral e o do poder político; por outro lado, a eventual creación de organismos teatrais dependentes da administración autonómica contrapuña á forza de cohesión corporativa os intereses particulares nacidos da heteronomía do primeiro dos campos citados a respecto do segundo. Estas circunstancias provocaron no seo do colectivo profesional unha serie de movementos e tensións que, xunto coa precariedade de recursos, caracterizaron os primeiros anos oitenta⁵⁸⁶.

4.2.1.1 Escaseza de recursos

En maior ou menor medida, todos os profesionais eran conscientes de que para garantir o futuro do sistema teatral –e, por extensión, do polisistema cultural galego– se precisaban proxectos globais que afectasen á totalidade dos seus

⁵⁸⁵ Segundo a teoría do campo, «os intereses específicos que se enxendran nas loitas no campo [...] son o verdadeiro principio das tomas de posición [...], e incluso das tomas de posición políticas no exterior deste campo» [Bourdieu 2004: 53].

⁵⁸⁶ Pierre Bourdieu [1987: 174] explica que «les producteurs culturels détiennent un pouvoir spécifique, le pouvoir proprement symbolique de faire voir et de faire croire, de porter au jour, à l'état explicite, objectif, des expériences plus ou moins confuses, floues, informelles, voire informulables, du monde naturel et du monde social, et, par là, de les faire exister»; formulacións entre as que se inclúe a concepción de entidade colectiva, de nación, facultade que os convirte en grandes axentes do proceso de xeración do espírito solidario do grupo social. Mais acrecenta: «Ils peuvent mettre ce pouvoir au service des dominants. Ils peuvent aussi, dans la logique de leur lutte au sein du champ du pouvoir, le mettre au service des dominés dans le champ social pris dans son ensemble [...]» En Galiza, o groso dos produtores teatrais posicionáranse de maneira clara en favor do dominado –o pobo galego no seu conxunto–, mais unha vez constituído o goberno da Xunta as posturas vanse ir diversificando pouco a pouco: desde o que aspira a se converter en técnico que ofrece os seus servizos aos dominantes, ao que desexa manter a súa autonomía con respecto ao poder, pasando polas diferentes posicións intermedias que reclaman a intervención do goberno conservador de ideoloxía asimilacionista en favor do teatro galego sen ceder completamente á heteronomía.

elementos, mais as necesidades prementes do día a día e a difícil situación en que saían do período pre-autonómico leváboas a concentrar as súas demandas iniciais na consignación de partidas públicas que aliviasen as exánimes economías dos grupos⁵⁸⁷ e facilitasen a prosecución da produción espectacular. Intuíase que non se podía contar co apoio da Administración Central⁵⁸⁸ e a resposta que recibiron os proxectos presentados á convocatoria de subvencións de 1981 corroborou esas sospeitas, evidenciando, ademais, que a realidade cultural galega non podía ser analizada cos mesmos parámetros que os empregados noutras latitudes do Estado⁵⁸⁹.

Os concellos de Galiza –que en moitos casos acrecentaban ao seu curto censo unha evidente resistencia aos repertorios culturais galegos por parte dos seus munícipes⁵⁹⁰– tampouco se estaban a envolver satisfactoriamente na promoción teatral e o mercado non garantía un número suficiente de funcións para os espectáculos que se producían; as representacións auto-xestionadas⁵⁹¹ e as cada vez máis frecuentes saídas fóra de Galiza⁵⁹² non bastaban para asegurar a distribución dos produtos dos grupos profesionais.

⁵⁸⁷ «En tanto non sexa creada esa infraestrutura imprescindible, existente en calquera país que atende á súa cultura,» apuntaba Luís Yusty [1982], «en tanto, en relación co teatro, non sexan elaboradas alternativas de longo alcance cun tratamento riguroso e valorativo en profundidade –Escolas de Arte Dramático, Teatros municipais, intercámbeos con outras dramaturxias, etcétera–, en tanto non sexa globalizada a potenciación do Teatro, son necesarias alternativas parciais de urxencia que poidan deter un proceso de esnaquizamento que xa se está a producir e da gravidade histórica do cal ninguén parece decatarse: a desaparición da embrionaria riqueza teatral existente hoxe en Galicia».

⁵⁸⁸ No exercicio económico de 1980 o agravio comparativo fixérase notorio: «[...] de un presupuesto general de teatro para 1980 de 714 millones de pesetas, ni una peseta llega a este país, mientras que Madrid absorbe 235 millones. [...] En Galicia únicamente se recibe, por otros caminos ajenos a los presupuestos destinados a teatro, una aportación de millón y medio de pesetas para la “Mostra de Ribadavia” y otros dos millones de subvención para el teatro» [LVG 14-11-1980].

⁵⁸⁹ O titular da Dirección Xeral de Música e Teatro do Ministerio de Cultura declarou que o seu departamento tiña dificultades para subvencionar o teatro galego pola falta de clarificación profesional e empresarial dos actores e compañías. LVG [7-4-1981] recolleu a resposta do presidente da Asociación Profesional do Teatro Galego a estes argumentos: «“Cuando los organismos nos dicen que somos aficionados –yo llevo viviendo del teatro quince años– yo digo que dejaremos de serlo en cuanto tengamos apoyo económico como tienen otras zonas [...]” Respecto a la proliferación de grupos, Eduardo Alonso señala que lo que tiene que quedar claro es que “los que tienen problemas para obtener dinero son los seis grupos profesionales gallegos”, añadiendo que no tienen clarificación profesional porque para tener cobertura legal se habían constituido en asociaciones culturales y al alegar ahora el Ministerio que así no son empresas, se reconvertirán en cooperativas».

⁵⁹⁰ «As espectativas que nós tiñamos cara aos axuntamentos democráticos», declaraban Xulio Lago e María Barcala, «resultaron absolutamente erróneas. Nós pensamos que na Galiza, agás contadísimas excepcións, non transformaron nada culturalmente [...]» [X. Gómez 1982].

⁵⁹¹ Os grupos tomaban a iniciativa e asumían os riscos «comerciais» de promover eles propios as representacións, mais, como recoñecía TROULA [X. Gómez 1981], o incremento no número de funcións non supuña un incremento substancial de ingresos: «[...] aumentamos o número de representacións en relacións con outros anos, aínda que isto ten como contrapartida o que moitas desas representacións non responden a contratos fixos como antes [...]».

⁵⁹² En xullo de 1981, os integrantes de MARI-GAILA declaraban: «Vivimos profesionalmente do teatro galego gracias as actuacións que facemos fora de Galiza» [LVG 28-7-1981]. Un ano despois engadían: «Nós somos un grupo galego que traballa en galego e que quere centrar aquí o seu traballo. Pero a realidade non no-lo permite. O ano pasado, o 33 por cento das nosas representacións foron fora de Galiza

Perante a inexistencia de festivais ou programacións continuadas promovidas polos organismos públicos, o colectivo teatral⁵⁹³ deseñou e impulsou diversas mostras de teatro, encargándose de arrecadar o capital necesario para o seu desenvolvemento. Para a súa desesperación, a resposta económica das institucións era case tan reducida como a vontade organizativa que mostraban. Un exemplo significativo representouno a suspensión da campaña teatral⁵⁹⁴ organizada por TROULA, LUÍS SEOANE e TEATRO DO ESTARIBEL para achegar as súas producións ás principais cidades galegas, como comentaban nunha entrevista dous dos integrantes da primeira das compañías citadas:

[...] dirixímo-nos a cuase todos os centros oficiais, e non oficiais galegos que tiñan que ver coa cultura e que coidávamos podían axudar-nos na devandita campaña [...] isas promesas non se cumpriron e tivemos que suspender a campaña por falla de cartos, por non poder financia-la nos mesmos. [...]

Tratába-se de facer cento oito representacións nas sete cidades mais importantes para o que se precisaba un presuposto duns seis millóns de pesetas, mais ou menos.

[...] De todos os orgaismos aos que nos diriximos pedindo axuda só tres nos respostaron positivamente: a Caixa de Aforros de Galicia, que prometeu pagarnos tres funcións, e cumpriu a súa promesa; e logo contamos coas promesas verbais das Diputacións de Ourense e Coruña, ás que lles pedíramos 340 e 720 mil pesetas, respectivamente. Ista Diputacións, aínda hoxe non responderon nen favorable nin negativamente [X. Gómez 1981].

A Mostra de Teatro Galego 82 de Fene –unha das poucas que tiveron lugar nestes anos– viu perigar igualmente a súa celebración pola falta de apoio, como explicaban os organizadores no convite enviado á EDG⁵⁹⁵:

Como ben saberedes (supoñemos) á Asociación Teatral Tagallo tiña en mentes realizar a Mostra na primeira quincena do mes de Xuño, para isto solicitamos unha serie de subvencións de diferentes organismos. O darse á circunstancia de que a un mes vista do escomenzo da Mostra non tiñamos conquirido nin ó 35% do presuposto total (2.000.000) decidimos pospor á súa celebración para a segunda quincena do mes de setembro. Esta nova data é definitiva, xa que na actualidade contamos con subvención por un importe de 1.015.000 pts. e esperamos conquirir ó resto dos organismos que aínda non respostaron ás nosas peticións.

Estrangulada desta maneira a comercialización de espectáculos, as contas convertéronse nunha obsesión para os grupos profesionais, até chegar a afirmar –como fixo Manuel Lourenzo nun curso de verán organizado pola Universidade de

e estas representacións supuxeron o 50 por cento dos nosos ingresos» [X. Gómez 1982]. Isto representaba unha constante tentación de realizar unha dupla versión dos espectáculos –en galego e español–, feito que reforzaría a diglosia entre os actores.

⁵⁹³ Non unicamente o sector profesional, pois a Mostra de Teatro Galego 82, celebrada na Sala Perla de Perlío (Fene), foi organizada polo grupo TAGALLO.

⁵⁹⁴ Denominada I Campaña de Teatro Galicia 81, mantívose durante os meses de febreiro e marzo; antes da suspensión da mesma, a LUÍS SEOANE –única compañía da que dispoñemos datos– deu seis funcións en Ourense e cinco en Compostela.

⁵⁹⁵ Carta de 30-5-1982 [APML].

Santiago en 1982– que a ditadura do diñeiro tiña substituído nesta altura a censura imperante en décadas pasadas:

Terminada la censura política [...] la censura se transforma en censura económica, que no es de mercado, sino de organismos que contratan teatro [J. L.Gómez 1982].

Aliás, as complicadas expectativas de distribución dos produtos teatrais facían que por momentos cobrase forza o argumento do excesivo número de grupos profesionais, posto que as limitadas ofertas de representación debían dividirse entre as seis agrupacións que deran o paso á dedicación completa e algún outro colectivo semi-profesional. Os contra-argumentos a este razoamento perdían o seu valor diante da precariedade en que tiñan de desenvolver o seu traballo⁵⁹⁶.

Os creadores profesionais uníranse para realizar unha defensa corporativa dos seus intereses⁵⁹⁷; porén, esta difícil situación⁵⁹⁸ facía moito máis encarnizadas as loitas pola adquisición de capital específico e a consecuente ocupación dos lugares privilexiados dentro do sistema, porque entendían que o prestixio que alcanzasen os axudaría a conseguir un maior número de contratacións. Se existía a posibilidade de que non houboese espazo para todos, os grupos facían todo o posíbel por non seren os sacrificados. A cohesión e solidariedade que significaba a Asociación Profesional do Teatro Galego víase, por tanto, severamente ameazada e non demorarían en facer a súa aparición as primeiras desavenzas⁵⁹⁹. O que calaba María Barcala cando se lle preguntaba nunha entrevista pola súa baixa como socia da Asociación –da que ademais era secretaria– resultaba máis que elocuente e evidenciaba o ambiente crispado que se estaba a xerar na profesión:

–[...] ¿que é da Asociación Profesional do Teatro Galego, da que María Barcala era precisamente secretaria?
–Non sabemos nada de eso. Eu dimitín do cargo e funme da asociación.
–¿Por qué?
–Este non é un tema oportuno, polo menos para nos, nestes momento. Non pertencemos a esa asociación e non sabemos absolutamente nada de ela.

⁵⁹⁶ María Barcala e Xulio Lago chegaban a afirmar que «o total de traballo que produce Galiza é insuficiente para xustificar a existencia dunha compañía profesional do teatro» [X. Gómez 1982].

⁵⁹⁷ A prensa informou dalgunha destas accións conxuntas: «En las jornadas de Sada se acordó no pagar los impuestos de menores y solicitar la derogación de la Ley que lo establece considerando al teatro como pernicioso para la moral y las buenas costumbres; y de autores, al negar a la Sociedad General de Autores Españoles su carácter de intermediario entre los mismos y las compañías» [LVG 14-11-80].

⁵⁹⁸ Na información publicada en LVG sobre a reunión dos grupos teatrais co conselleiro de Cultura en xaneiro de 1983 recollíase a involución: «Las cifras manejadas en la reunión –de los poco más de cinco millones recibidos por los grupos en el año 81 se bajó a menos de un millón en el pasado año– parecen demostrar que la etapa autonómica no ha venido precisamente a mejorar la situación de los grupos de teatro gallego» [Díaz 1983].

⁵⁹⁹ Segundo explica Bourdieu [2004: 62] estar implicado nas disputas e polémicas é o principal criterio para establecer a pertenza dun elemento ao campo en que se producen esas loitas; evidentemente, ningún quería ficar fóra.

—¿E qué hai da «Mostra do teatro galego» que se iba a celebrar en Compostela?

—Tampouco sabemos nada. Nos só podemos falar do traballo que estamos a facer. E non sabemos de nada máis.

—¿E como son as vosas relacións cos outros grupos profesionais galegos?

—Pois eso: profesionais nalgúns casos. En outros, non temos nengunha relación [LVG 28-7-1981].

A desidia da Xunta exasperaba aos profesionais do teatro, que insistían en argumentar os rendementos sociais que produciría a instalación dos repertorios alternativos galegos e a responsabilidade da camada política en promover e protexer a actividade dramática:

O puramente comercial é mero producto a consumir; o teatro, pola contra, en tanto que arte e expresión, é un dereito dos cidadáns e unha responsabilidade da estrutura política que os agrupa e representa. Neste sentido, esa estrutura política [...] ten o deber de promover e protexe-lo teatro baixo fórmulas creadas e elexidas a este fin. [...] A evolución e o desenrolo do noso teatro non poden producirse porque nin siquiera está recoñecida a necesidade da súa existencia por parte dos poderes públicos; máis aínda, poderíamos dicir que nin siquiera está recoñecida a realidade da súa existencia [...] a realidade do teatro galego só é hoxe un esforzo individualizado dos artistas do sector, mais carente de respostas e alternativas dos demais sectores responsables de calquera empresa cultural de interés prá comunidade [Yusty 1982].

Para os creadores teatrais comezaban a ser evidentes a indiferenza e o desleixo que as elites no poder mostraban a respecto dos repertorios culturais galegos:

A resposta da clase política, dirixente ou non, é de rotundo desinterés, cando non de desprecio, prá cultura galega en xeral, e pró teatro en particular.

[...] por apatía, desinterese ou incapacidade estanse a repeti-los mesmos pasos que, por motivacións políticas, aplicou o franquismo a tantas e tantas manifestacións culturais que en grande medida turraron do carro da democracia neste país [Yusty 1982].

Roberto Vidal Bolaño expresaba sen rodeos a decepción que supuña a ausencia de compromiso real da Xunta na recuperación cultural e recoñecía a inxenuidade dos envolvidos na (re)fundación do teatro galego cando agardaban do auto-goberno a defensa dunhas fórmulas de produción e consumo cultural diferenciadas daquelas que caracterizaban o sistema español:

Fumos descubrindo, por exemplo, que a alternativa que tencionábamnos incorporar ó patrimonio cultural deste país, de producirse como a soñábamnos, nunca atoparía o arroupamento dunhos poderes que miraban cara ó teatro receosa e cobardemente. Que esto iba seguir sendo así cando se abrise o proceso autonómico, porque nós nen como industria elaboradora de produtos artísticos (perecedeira) nen como ponla da creación sen máis, íbamos ter nada que ver cos valores que nun ou noutro senso se estaban e se están a institucionalizar en Galicia. [...] Estreitura lamentable na que se cimenta a afirmación de que carecemos de tradición teatral recoñecible, e mesmo hoxe en día, de teatro. Que as forzas políticas con presenza entre nós, dificilmente íran máis alá das propostas miméticas

de creación dun Teatro Nacional Galego, como toda política teatral pró país [Vidal Bolaño 1982].

O dramaturgo compostelán estaba a chamar a atención sobre un paradoxo doloroso para todos os que teimaban na definición duns repertorios especificamente galegos: o goberno do que se dotara Galiza para loitar contra a secular marxización á que a sometera a cultura dominante no Estado español estaba a frear –coa súa falta de protección– as iniciativas promovidas polos sectores máis activos da sociedade civil, refreamento que, non entanto, non era confesado abertamente pola contradición en que se mexían os gobernantes galegos –de ideoloxía española, mais impregnados dunha difusa galegitude que lexitimase as institucións que ocupaban.

Este desamparo era igualmente denunciado polos actores da ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA con motivo da estrea en Compostela d'*O aniversario*, de Anton P. Tchekhov, en outubro de 1982:

Proxectos sobran e algunhas iniciativas tamén, o que escasea son vontades que xungan e aportacións positivas da banda dos poderes públicos. Astra lles fallan ós homes e mulleres do noso teatro os intelectuais [Pino 1982].

Efectivamente, as elites pensantes –incluídas as comprometidas coa recuperación nacional⁶⁰⁰– non tiñan incorporado o teatro ao seu *habitus*⁶⁰¹ e o traballo escénico sumaba á marxización en que se mantiñan os repertorios culturais galegos estendidos preconceptos que descualificaban o teatro como feito cultural realizado por artistas menores. O colectivo lamentaba ese abandono:

«A axuda que os intelectuais nos poden dar é moral, simbólica. Pode que fose unha obrigación para eles iren máis do que van ao teatro. Ou facérense máis partícipes, mais eco de nós, do teatro» [Pino 1982].

4.2.1.2. O relacionamento cos poderes políticos galegos

Na procura dunha explicación ao desleixo co que o Executivo galego trataba a actividade dramática⁶⁰², espallouse entre o colectivo profesional a idea de que non se atendía o teatro porque non daba votos e, por tanto, non interesaba ao designio dos

⁶⁰⁰ Roberto Vidal Bolaño [1982] non podía ser máis explícito na súa acusación sen destinatario expreso: «A realidade colectiva que representa ese teatro que noustanque contribuímos a crear, é ben diferente, e nunca coma hoxe puxo a disposición do pobo, da cultura galega, e de nós mesmos, tantas e tan boas razóns para o optimismo. Esa realidade está aí, á carreiriña dun can da súa mesa camilla, señor mestre».

⁶⁰¹ Lembremos que o termo fai referencia ao sistema de disposicións para a práctica que regula as condutas [Bourdieu 1987: 95]. Para Figueroa [2001: 42], o *habitus* equivalería á interiorización das categorías que estruturan a sociedade.

⁶⁰² A explicación que Manuel Lourenzo [1983] daba á incuria do Goberno galego en material teatral focaba o aspecto libertario da representación dramática: «No teatro non se é consumidor; é-se partícipe; é-se –ousaría dicir– supervivente, “selecto”. Daí a grande dificultade, a grande exixencia que entraña o ser espectador teatral. Ou actor. Ou director de escena. Ou autor dramático. Daí tamén a enorme suspicacia do poder cando se ve obrigado a sufragar os gastos do teatro».

políticos por alcanzaren ou conservaren o poder⁶⁰³. Así o expresaban Xulio Lago e Dorotea Bárcena:

«El trabajo de muchos actores contribuyó a crear un público apto para las nuevas posibilidades políticas, y en muchos aspectos fue utilizado por los políticos. En este momento, el interés del teatro ha desaparecido para ese estamento». «El teatro no da votos», apunta Dorotea Bárcena, recordando palabras de un hombre de partido [J.C.M. 1981].

Entretanto, algúns dos envolvidos na produción espectacular ultrapasaron este nivel de análise e denunciaron que o teatro non interesaba ás instancias gobernativas galegas porque non figuraba no seu programa a consecución dunha verdadeira cohesión social en Galiza á volta duns repertorios propios, razón pola que non se aplicaba unha planificación cultural real, afastada das intervencións puramente anecdóticas coas que se xustificaba a existencia do auto-goberno:

Nunca os teatros, que apostaron por unha auténtica renovación ética e estética dunha das artes máis directas e culturalmente influíntes, tiveron a máis mínima atención por parte da Administración. [...] Naturalmente non existe unha lexislación que acade un proxecto global para o teatro galego. Tampouco parece que sexa un tema para as axendas do Goberno autónomo ou do Parlamento. Ningún compoñente da comisión asesora que ten Filgueira Valverde para a cultura pode ser considerado home próximo ó teatro. Pero, aquí a paradoxa, estáse a facer un teatro galego de calidade [Vidal Bolaño 1982].

Perante este panorama, a enerxía de reivindicación nacional despregada contra Franco —aquela que dera orixe ao movemento (re)fundacional— podería ter agora prolongamento en oposición as institucións autonómicas que non se estaban a mobilizar en favor da cultura galega. Porén, os creadores eran conscientes —a experiencia máis recente así o demostraba— do limitado alcance da planificación teatral que como «axentes libres» podían executar, se non contaban cunha intervención decidida por parte do poder na cristalización do repertorio cultural alternativo⁶⁰⁴; por este motivo, non podían permitirse o luxo de se encarar abertamente co Goberno⁶⁰⁵. Tentaron, pois, aproveitar as pequenas marxes de actuación que o contexto político permitía e rendabilizar a ambigüidade en que se mexía a Xunta en relación coa cultura⁶⁰⁶. Cando para algúns resultou evidente que tampouco así

⁶⁰³ Así o expresaban os membros de MARI-GAILA: «—Aos partidos políticos resbálalles o teatro galego. ¡Palabra!» [X. Gómez 1982].

⁶⁰⁴ «Política e teatro son inimigos tradicionais. Mais necesitan-se. Dese principio naceu a traxedia», diría Manuel Lourenzo [BIT 1].

⁶⁰⁵ En 1983 o director da FARÁNDULA advertía nunha mesa redonda celebrada en Noia: «A profesionalidade [...] só é posíbel en Galiza si a Xunta, a Diputación e os axuntamentos axudan» [X. Gómez 1983].

⁶⁰⁶ Así resumían esta estratexia os integrantes de MARI-GAILA: «Difícilmente entendible para o espectador ou o lector é todo o tempo invertido, durante catro anos, na elaboración de alternativas, proxectos, estudos e ensaios sobre a realidade do Teatro en Galicia, todos eles dirixidos a institucións,

alcanzarían ningún obxectivo⁶⁰⁷, puxeron todo o seu empeño en desvendar a estratexia asimilacionista dos que exercían o poder na Galiza e a ameaza que esta representaba para o movemento teatral. E todo isto, tentando non minguar a calidade dos seus produtos⁶⁰⁸, pois os repertorios teatrais tiñan de continuar a ser atractivos para o público.

Se cadra, algún día, cando entre nós a resistencia teatral remate, ou vaia camiño de se integrar nesa sorte de cultura nacional domeada que as pegas e o proceso autonómico agoiran, alguén, se lle cadra, algún día, maiormente pola maña cedo, descubra que o tempo e o teatro finados constituiron un dos fenómenos artísticos e culturais máis insólitos e apaixoantes da nosa historia cultural recente [...]

Mentres ese día tarda, aquí mesmo [...] latexa aínda, ou xa, que non se sabe as veces, un teatro que, arrepoñéndose a todos os agoiros, por riba dos silencios e das marxinacións, ou quizais por eso, está máis que nunca vivo. Hai quen di que por pouco tempo. E se cadra acertan [Vidal Bolaño 1982].

Mais, como é lóxico, esta actitude de denuncia dos intereses reais da política cultural institucional non foi común a todos os elementos do agregado profesional; así, entretanto nalgúns prevalecía a disconformidade e non ocultaban o seu posicionamento en contra da negligente intervención pública, noutros casos imperaba o desexo de explorar as limitadas oportunidades que o novo contexto autonómico concedía, frecuentando as instancias políticas no intento de obter beneficios, se non globais –para o colectivo de produtores–, polo menos individuais –para o grupo propio ou un mesmo. Os primeiros denunciaban publicamente a progresiva burocratización do seu traballo⁶⁰⁹ para tan exiguos resultados; os segundos, máis silenciosos⁶¹⁰, probaban sorte na arañeira clientelar que comezaba a se xestar en torno ao novo centro de poder⁶¹¹.

poderes públicos, etcétera. Lamentablemente os resultados deste esforzo son poucos e non capitalizables nunca» [ECG 25-7-1983].

⁶⁰⁷ Para o seu desespero, non fan abandonar tan facilmente o camiño de pedras e dificultades: «Agora, ferido por tantas razóns aquel optimismo de rapaces camiño dos trinta, con eles xa compridamente vencidos, recuperamos a seguranza de que o que ventabamos como un pasadío de frustracións fuxidixo, pode durar moito, se cadra mais do que nós mesmos» [Vidal Bolaño 1982].

⁶⁰⁸ «Prefiren», continuaba Vidal Bolaño [1982] referíndose aos grupos galegos, «namentras a súa teima teña escasa audiencia nos concellos, diputacións, consellería de Cultura, etcétera, convencer co seu traballo artístico».

⁶⁰⁹ «[...] fartos de ser metade actores e metade arrieiros, metade creadores e metade burócratas», proclamaba Roberto Vidal Bolaño [1982].

⁶¹⁰ Por esta razón, só cobrarán –ou recobrarán– protagonismo anos máis tarde, cando alcancen posicións na administración cultural ou obteñan prebendas dos gobernantes.

⁶¹¹ Xosé Manuel Vázquez, que asinaba como administrador da EDG, non podía ser máis contundente na delación destas prácticas cando se dirixía en novembro de 1982 á Comisión de Cultura do Concello da Coruña: «Polo sistema de asegurar que un grupo de teatro é profesional porque soio vive do teatro, aínda que non faga nada, o úneco que se consegue é manter nugalláns que soio son profesionais da ventanilla, do pasillo e do despacho [...] somentes queremos que esteña informado de que existimos, aínda que non nos vexa decote petando na porta do seu despacho, nin nos den un can de subvención porque non temos “padriños políticos”. Sentimos non poder ir a darlle a lata a vostede nin os seus compañeiros de comisión,

O resultado máis inmediato desta diverxencia de posicionamentos e da precariedade en que se mexían foi o crecente enfrontamento entre os grupos profesionais –disensión que se espallaría ao resto dos produtores.

4.2.1.3. Un caso paradigmático: a disolución de TEATRO DO ESTARIBEL (1981)

Un exemplo representativo das tensións que se viviron nesta altura no interior do colectivo profesional é o conflito que tivo lugar no seo de TEATRO DO ESTARIBEL e que conduciría ao esboroamento da cooperativa a finais do verán de 1981.

Integrado por ANTROIDO e ANDRÓMENA –como xa vimos, TROULA abandonárao en xaneiro de 1980–, en ESTARIBEL coincidían persoas con experiencias moi diversas, tal e como explicaba Roberto Vidal Bolaño:

«Na cooperativa había tres tipos de xente; aquela que estivo en Madrid, que viña cunhas ideas a probar sorte no noso país, sin moita iniciativa e cunha chea de experiencias frustrantes; por outra, estábamos nós, cun camiño andado, temerosos de que a nosa experiencia non fora válida e que, en definitiva, tiñamos tanto que ensinar como os que viñan de fora. E, por último, estaba esa xente nova, principiante e sen moito que aportar xa que era o seu primeiro contacto co teatro» [Outeiro 1981].

Sen dúbida, a súa condición de envolvido na disputa condicionaba fortemente a visión de Roberto Vidal, nomeadamente a caracterización que facía do grupo dos «madrileños» fronte aos que ficaran en Galiza, mais o certo é que as dúas primeiras tendencias estaban perfectamente definidas dentro dos creadores teatrais e, aínda que partillaban certas iniciativas –TEATRO DO ESTARIBEL era un exemplo–, as súas diferentes concepcións da creación teatral –en definitiva, do repertorio⁶¹²– non se neutralizaran desde 1978, alimentando un conflito que agora se recrudecía.

«Producíase, entón, un debate interno e, dalgún xeito, unha loita polo poder; alguen tiña que levar a iniciativa; enfrontándose dúas posturas, totalmente diferentes, a hora de analizar un teatro concreto. Esta visión e este senso diferentes producían constantes roces» [Outeiro 1981].

O terceiro dos sectores –o que agrupaba os que se incorporaran recentemente á actividade teatral– non chegara aínda a definir no teatro galego unha tendencia alternativa e na práctica subscribían os postulados dunha das outras dúas, cando non se mantiñan sen criterio arrimándose a quen lle daba unha oportunidade de traballar.

Nun momento de enormes dificultades como o que se vivía a comezos dos oitenta, a canonización dun repertorio ou doutro –dunha ou outra maneira de producir e consumir– tiña enormes repercusións sobre a centralidade ou marxinalidade dos

pero mantemo-la esperanza de que algún día se valore o traballo que facemos polo Teatro Galego e por Galicia, sin percisar de botar man de camarillas, compadres e caciques» [APML].

⁶¹² A diferente concepción do repertorio teatral dos dous grupos será analizada polo miúdo nunha epígrafe posterior [vid. 4.2.2.6.1].

diferentes axentes, posto que non todos tiñan os mesmos recursos para crearen nas dúas fórmulas. Así, se se definían como elementos repertoriais lexitimados os feitíos do teatro independente español, os que viviran a experiencia madrileña partían con vantaxe; porén, se se remuneraba a parateatralidade, por exemplo, as investigacións realizadas por ANTROIDO ou o Departamento de Estudos Teatrais da ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA —coñecemento transvasado en parte á LUÍS SEOANE— colocaría estes grupos en posición de superioridade.

Ocupar un lugar no centro privilexiado do sistema ou nun dos centros alternativos non supón o mesmo nun sistema extenso e robusto, con menor risco de substitución dos seus repertorios polos doutros sistemas, que nun, como o galego, fraco⁶¹³, de extensión limitada e ameazado de subsidiariedade por un sistema de oposición que lle disputa até a propia razón de ser, e aínda máis se non conta cunha decidida planificación governamental. As limitadas expectativas de distribución igualaban, no teatro galego, a sorte dos centros alternativos á das periferias, polo que non era unha briga fútil a que se estaba a producir entre as dúas tendencias.

TEATRO DO ESTARIBEL supuxo unha magnífica oportunidade para que se producise unha síntese entre ambos posicionamentos, mais o certo é que a fenda entre ANTROIDO e ANDRÓMENA agrandouse até facer imposíbel o traballo cooperativo. Coñecemos o proceso de separación dos dous grupos a través das declaracións realizadas na prensa por Vidal Bolaño, de ANTROIDO, no mes de setembro de 1981⁶¹⁴:

—O detonante da separación da cooperativa foi a creación do espectáculo de rúa.⁶¹⁵ Todo encetou a mediados de maio. [...] Entón, o sector que representaba «Antroido» propuso nunha xuntanza, o proxecto de facer un espectáculo que tivera como escenario a rúa, idea que nos interesaba dende fai tempo, ou, polo menos, se baraxaba como unha posible experiencia, e que, dentro do teatro profesional, nos semellaba unha laboura que debíamos tentar levala a práctica.

[...] Acordouse traballar a idea, matinar nela, darlle vida e fixar unha data pra comenazar a buscar os contratos pra o vran. A decisión non foi, dende logo, entusiasta nin se acolleu con moita ilusión, deixábase sentir certas reticencias que naquel intre eran bastante ambiguas. Voltouse a tratar outra vegada, a primeiros de xullo, incluso, xa xabendo que tiñamos actuacións contratadas a partires do día ventitrés. Entón, a postura xa se clarificou e a negativa era total. O traballo non era atractivo [Outeiro 1981].

⁶¹³ «O noso edificio teatral é aínda feble. O noso teatro está aqueixado de fondos males que non sandan cos agasallos dun día», lamentábase Gonzalo Uriarte [1984a] tras a conmemoración ritualizada do Día Internacional do Teatro.

⁶¹⁴ Como é lóxico, este tipo de declaracións públicas, en que se acusaba a outro grupo, inflamaban aínda máis os ánimos dos contrarios.

⁶¹⁵ A montaxe era *Ruada das papas e o unto*, de Roberto Vidal Bolaño, estreada o 23 de xullo de 1981 nas Pontes de García Rodríguez (A Coruña).

A escisión⁶¹⁶ –contemplada por Bolaño como «expulsión» de ANTROIDO– produciuse definitivamente na nova xuntanza, ficando consolidada a oposición entre os que traballaran no teatro independente madrileño e os que nunca abandonaran Galiza.

Nós mantíñamos a idea de dar realidade a este experimento, así que pedimos unha especie de excedencia. Traballáramos na nosa idea e actuaríamos cando foran as representacións de «Bailadela». Nós non entráramos nas decisións que eles tomaran como cooperativa e tampouco utilizaríamos o nome. Pro quen o iba a decir que, unha das decisións, entre outras, era a de votarnos fora.

Convócase nova xuntanza onde se nos plantexa que pasaríamos a ser contratados, cun soldo determinado e sen ter nen voz nen voto no grupo. Así concretábase a ruptura definitiva. Entón, xurde outro problema: cómo se iba a facer a distribución do patrimonio [Outeiro 1981].

Nunha altura en que os creadores estaban a arriscar tanto –a definición das fórmulas prestixiadas de produción, o reparto de capital etc.–, os grupos non podían ficar á marxe deste tipo de enfrontamentos e, tácita ou explicitamente, acostumaban posicionarse nun ou noutro bando, reforzando a separación entre eles, de maneira que rupturas como a vivida en ESTARIBEL transcendían o privativo e afectaba dun modo ou doutro a todo o colectivo de creadores. Con todo, non se estableceron con total clareza dous –ou máis– faccións, posto que a desconfianza nacida da loita pola supervivencia confrontaba a todos con todos. O ambiente de desunión impedía o mantemento de calquera ente integrador que propiciase a defensa corporativa do sector e, ademais, reforzaba os preconceptos negativos asociados aos «teatreiros». Con certeza, non era este o mellor dos panoramas para loitar pola intervención da Administración autonómica no campo teatral. A conxuntura creada polo desleixo das institucións públicas diante da actividade teatral estaba a provocar a desestruturación do conglomerado de axentes⁶¹⁷ –os creadores– que promoveran durante a etapa pre-autonómica as iniciativas de planificación teatral.

As loitas pola definición do repertorio acostuman conducir ao avigoramento do sistema, pois este se dota dun número crecente de opcións alternativas; no entanto, as disensións paralizadoras entre os impulsores da planificación teatral nunca o fortalecen, xa que se inactiva o proceso de intervención na cristalización das novas opcións e, consecuentemente, pérdese a enerxía cohesionadora da entidade social

⁶¹⁶ O reparto do patrimonio após a frustración de experiencias conxuntas vai ser outra das grandes fontes de discordia entre os grupos dramáticos, acrecentando un motivo máis para a rivalidade. Vidal Bolaño fornécenos a súa visión do proceso vivido en TEATRO DO ESTARIBEL: «Nós propuñamos unha repartición proporcional ao capital inicial, tendo en conta que no intre da fusión nós aportábamos unha subvención de 900.000 pesetas. Pro, asegún eles, a responsabilidade da desfeita era nosa, debíamos pagar as deudas da cooperativa, así que non tivemos opción nin a quedarnos cun simple foco».

⁶¹⁷ Anxel Vence asinaría un artigo publicado en *El País* [29-1-1983] so o significativo título de «El teatro profesional gallego, al borde de la desaparición por falta de apoyo oficial».

que esa dinámica provoca –independentemente do seu resultado–, condenando a entidade social á posición periférica que viña ocupando en relación a outro centro. A situación, pois, non podía ser máis crítica.

Cando, após o insistente requirimento dos interesados, o conselleiro de Cultura convocou, por fin, os colectivos teatrais para analizaren posíbeis vías de apoio á actividade dramática, a crispación entre os profesionais alcanzaba xa niveis paroxísticos:

El teatro gallego no ha salido de la crisis que viene soportando prácticamente desde su nacimiento. Su situación preagónica quedó de nuevo patente ayer, en el «cónclave» celebrado en la consellería de cultura a instancias del diputado socialista Alfredo Conde y del conselleiro Filgueira Valverde. Hacía más de dos años que representantes de doce grupos teatrales no se sentaban alrededor de una mesa de diálogo. Después de casi dos horas de debate [...] quedaron claras varias cosas: que las relaciones entre los distintos grupos no son una balsa de aceite, que sus enfoques del hecho teatral gallego son dispares en muchos casos, que el origen de la crisis no está en la falta de creatividad, sino en la escasez de subvenciones a su trabajo, y que la consellería de Cultura se comprometió a potenciar el teatro gallego. Testigos del compromiso adquirido por Filgueira Valverde son los representantes de los grupos «Antroido», «Ditea», «Escola Dramática», «Máscara 17», «Luís Seoane», «Tagallo», «Troula», «Tespis», «Marigaila», «Ítaca», y «A Farándula». Faltó a la reunión Xesús Alonso Montero, ponente de teatro del Consello Galego da Cultura [Díaz 1983].

4.2.1.4. Unha oportunidade perdida: a Compañía Municipal da Coruña (1982)

O que o conselleiro descubriu foi un colectivo teatral desunido e crispado. Isto mesmo sucedeu nas contadas ocasións en que o poder autonómico ou local mostrou interese polo traballo dos actores nos primeiros anos do auto-goberno: as brigas intestinas impedían ao conxunto de profesionais constituír un interlocutor efectivo diante das autoridades e desas diferenzas transcendía unha atmosfera de miseria, caos e desesperación nada sedutora para os políticos. Aliás, a negligencia con que estes xestionaban as competencias culturais depauperaba aínda máis o xa enrarecido panorama teatral, retroalimentando a desolación que se estendía no mundo da escena.

A cidade da Coruña coñeceu en 1982 unha destas tentativas de aproximación dos gobernantes aos creadores dramáticos, tristemente frustrada pola conxunción da ineficacia dos grupos da cidade en ofrecer á Cámara Municipal unha alternativa unitaria e consistente, a actuación pouco transparente da Comisión de Cultura –que decidía realizar intervencións importantes sen contar co consenso dos axentes involucrados– e a resistencia que ofrecían os diferentes grupos municipais diante deste tipo de intervencións. Vexamos a secuencia dos feitos.

En agosto de 1982, o ponente de Cultura do Concello da Coruña –Gonzalo Vázquez Pozo, concelleiro electo por Esquerda Galega⁶¹⁸–, remitiu ás agrupacións teatrais coruñesas un anteproxecto de creación dunha compañía municipal, cuxa redacción non transcendera publicamente e para o que se reclamaba unha partida de vinte e cinco millóns de pesetas. Na carta de resposta enviada pola Xunta Reitora da ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA⁶¹⁹, a entidade mostraba a súa discrepancia coa escura maneira en que se redixira este novo plano, cando xa existía outro que fora presentado á corporación anterior –o Pequeno Teatro Municipal, promovido por TESPIS, O FACHO e a ESCOLA DRAMÁTICA–, sen que aínda fose levado á práctica ou definitivamente desestimado⁶²⁰:

A Escola Dramática Galega considera que o que se nos enviou non parece un anteproxecto, senón un proxecto rematado, xa que o organigrama, as relacións, os sueldos, o número de actores, etc... indican que se trata dun traballo moi concreto e moi estudado.

Nel non se vislumbran garantías democráticas xa que coidamos que nun anteproxecto debería contarse coas distintas colaboracións dos grupos de teatro que hai na nosa cidade. Á Escola Dramática Galega non chegou ningunha invitación para colaborar no anteproxecto que vostede nos enviou. Por tanto tuda opinión posterior parécenos obvia.

O malestar fíxose extensivo a outros grupos da cidade herculina, de maneira que seis agrupacións «indubidabelmente representativas»⁶²¹ –ALEXANDRE BÓVEDA, TESPIS, O FACHO, EDG, COMPAÑÍA LUÍS SEOANE e o Clube de Espectadores da sala homónima–, emitían en outubro un comunicado conxunto⁶²² en que expuñan a súa posición en contra do proxecto:

1º) A creación dunha Compañía Municipal de teatro supón a condena a desaparición dos grupos teatrais coruñeses e a forma en que se elaborou este proxecto é totalmente anti-democrática e recorda prácticas de nepotismo propias duns tempos que xa criamos superados.

2º) En vista do proceder anteriormente citado, esiximos que se faga público o volume total de gastos da Ponencia de Cultura [...] e en especial os da Campaña Municipal de Teatro 1982, desglosados estes últimos en contratación de grupos, gastos de asesoramento e coordinación da Campaña.

3º) A actual Campaña de Teatro, á que non foron invitados os grupos coruñeses, agás o grupo coordinador, auto-contratado para tal fin, supuxo na práctica a non celebración da 5ª edición das Xornadas de Teatro Galego na Coruña.

⁶¹⁸ «Este novo partido [...] celebrará o seu I Congreso en xuño de 1982, onde se declara como unha forza representativa da “nova esquerda nacionalista”, situándose a medio camiño entre o “centrodereitismo” do PG e o “populismo nacionalista” do BNPG» [Fernández Baz 2003: 110-111].

⁶¹⁹ Datada o 14 de setembro de 1982 [APML]. A EDG foi a única que comunicou individualmente o seu parecer, como informaría Vázquez Pozo [LVG 21-10-1983].

⁶²⁰ «Somos sabedores», continuaba a carta, «coma o é vostede, de que un proxecto moito mais económico, mais non por iso menos práctico, foi aprobado en permanente no tempo en que o Sr. Merino era alcalde. Dese proxecto endexamais se soupo ren».

⁶²¹ ANT nº 204 [25-X a 4-XI de 1982].

⁶²² Depositado no APML. *La Voz de Galicia* fíxose eco da resposta dos grupos [19-X-1982].

4ª) O presuposto (25 millóns) para a creación da citada Compañía entendemos que é excesivo para o rendimento mínimo e nada claro que a tal Compañía vai dar. (No ante-proxecto mencionan-se tres montaxes ao ano).

5ª) Lembremos-lle ao señor Ponente de Cultura que os grupos teatrais galegos, que nos tempos máis difíceis sobreviviron e realizaron unha labor continuada a prol da nosa cultura, ven-se precisamente agora ameazados pola xestión (?) dun concellal que se di nacionalista e de esquerdas.

6ª) Deixando sentados os anteriores puntos, cremos que a creación desta Compañía Municipal de Teatro é inoportuna e culturalmente rexeitábel.

Neste escrito, propúñanse unhas directrices mínimas que, segundo o criterio dos que a subscribían, debería incorporar un anteprojecto alternativo ao promovido polo Concello:

1ª) Convocar por oposición unha praza de funcionario para atender os aspectos de animación e relación cultural.

2ª) Establecer concertos anuais con aquelas agrupacións culturais, teatrais e artísticas incidentes no municipio coruñés, segundo características das mesmas.

3ª) Potenciar e ampliar unha rede locais para os diversos actos culturais.

En tres puntos patentizaban a súa vontade de que a intervención municipal no terreo teatral fose concibida en termos globais, atendendo ás potencialidades que brindaban as entidades culturais xa existentes e a infraestrutura da que dispuña a cidade⁶²³. Considerábase, ademais, que os concertos cos grupos ofrecerían maior rendibilidade que o mantemento dunha compañía municipal, e, finalmente, a través da figura dun funcionario de carreira desexaban desvincular das flutuacións políticas as relacións entre o municipio e o colectivo teatral⁶²⁴.

Na nómina de asinantes do comunicado botábase en falta un dos colectivos teatrais coruñeses, TROULA⁶²⁵, que o resto dos grupos consideraban responsábel do anteprojecto en cuestión, tal e como se manifestaba nun novo comunicado emitido no mes de decembro⁶²⁶:

Ante a intoxicación informativa que se está producindo nos derradeiros días encol do tema «Compañía Municipal de Teatro», os grupos Tespis, Escola Dramática Galega e «O Facho» queren puntualizar o seguinte:

1ª- Ningún de nos é promotor do citado proxecto. O proxecto foi encargado polo Sr. Vázquez Pozo ao grupo Troula.

⁶²³ No documento lembrábase que na cidade existían os seguintes espazos: «Unha Sala de Teatro, válida para espectáculos teatrais e musicais, exposicións e conferencias: Sala Luis Seoane». «O local de Escola Dramática Galega, válido para cursos, clases, seminarios.» «O Teatro Rosalía de Castro, de propiedade municipal, válido para grandes actos teatrais e musicais». «Outros locais de propiedade municipal (Sala de Exposicións do Axuntamento, local de Durán Loriga), válido para diversas actividades culturais». Propúñanse, ademais, os institutos, colexios e salas nos bairros, que poderían acoller «actividades rotativas de todo tipo».

⁶²⁴ Algún xornal coruñés interpretou a protesta dos grupos teatrais como unha reacción provocada polo seu temor a que a compañía municipal os derrubase economicamente, argumento que estes rexeitaron con enerxía [IG 20-10-1982].

⁶²⁵ Grupo integrado por participantes da «aventura madrileña», de maneira que, en parte, reproducíase na cidade da Coruña o confrontamento vivido no seo de ESTARIBEL.

⁶²⁶ Comunicado datado o 20 de decembro de 1982 [APML].

Efectivamente, acusaban a TROULA –inicialmente envolvido no proxecto de Teatro Estábel da COOPERATIVA DO ESTARIBEL, mais non no do Pequeno Teatro Municipal da Coruña, como xa se comentou– de querer capitalizar a iniciativa municipal da mesma forma que fixera coa campaña de teatro dese ano. Con todo, nas alternativas suxeridas na resposta colectiva de outubro incluían a TROULA entre as entidades teatrais coas que procedería establecer concertos anuais.

Perante as imputacións de escurantismo e comportamento anti-democrático na confección do proxecto, o ponente de Cultura salientaba que o proxecto estaba en fase de discusión⁶²⁷ e que non pretendía impor ningunha alternativa⁶²⁸; alegaba, ademais, que xa se entrevistara con algúns colectivos culturais e que tiña previsto continuar as consultas⁶²⁹.

A virulencia da resposta, que tanto espantaba a Vázquez Pozo⁶³⁰, era un signo máis da tensa situación en que vivían os creadores de espectáculos, desprovistos da protección pública, indispostos entre eles e cansos de bater cunha burocracia indiferente⁶³¹. Infelizmente para os seus propósitos, esa mesma tensión provocaba o distanciamento das camadas políticas, de por si xa pouco interesadas na defensa dos repertorios culturais galegos. Con todo, a postura mantida polos produtores de espectáculos foi apoiada por unha Xestora «formada por diferentes colectivos, independentes e ex-militantes de organizacións de esquerdas»⁶³² –constituída en

⁶²⁷ En LVG [21-10-1983] podía lerse: «"[...] me parece sorprendente que estas agrupaciones salgan ahora con este escrito, porque el anteproyecto está en fase de discusión, nunca fue tratado aún en comisión, y por tanto está abierto a la libre interpretación del que lo desee"».

⁶²⁸ «Se defiende Vázquez Pozo de las acusaciones señalando que "yo no trato de imponer ninguna alternativa, que además tendría que contar con el apoyo de la comisión y luego del pleno o Permanente. [...] Acepto la crítica [...] como componente de una sociedad democrática, y además he de decir que la afronto con alegría, pero yo no fuerzo ninguna actuación o proyecto que sea inoportuno o que no lo considere la Corporación. Siempre estuve abierto a la opinión crítica de los grupos, y me duele el escrito por considerar injustificado el tono y el contenido, y sobre todo por venir de un sector al que por principios y trayectorias me siento ligado"» [LVG 21-10-1982].

⁶²⁹ O concelleiro enumerábaas, no seu descargo, aínda que demostraba non ter comezado polo colectivo dramático: «"Ya mantuve entrevistas con la Agrupación Alexandre Bóveda, y con la Agrupación Musical Albéniz, Amigos de la Ópera, Ateneo, se pospuso una con el Circo de Artesanos, y para hoy está prevista la del grupo Luís Seoane y mañana Escola Dramática Galega"» [LVG 21-10-1983].

⁶³⁰ A prensa recollía as súas palabras: «"Admito, reconozco y acepto que cualquier ciudadano discrepe y pida cuentas a cualquier representante de un cargo público. Pero el tono beligerante y agresivo es difícilmente justificable [...]» [LVG 21-10-1982]. A contundente demanda dunha decidida planificación cultural sorprendía enormemente ao edil, pois ultrapasaba o estendido preconcepto de limitar a reivindicación da cultura a unha inconcreta e ritualizada adhesión emocional: «"[...] hay que tener en cuenta que es probablemente la primera vez en la historia del Ayuntamiento, que se busca beligerantemente la defensa y promoción de la Cultura gallega"», aseguraba no mesmo xornal.

⁶³¹ Políticos de todas as cores mostraban o mesmo tipo de impermeabilidade, como se sinalaba desde as páxinas de ANT [nº 24, 25-X a 4-XI-1982]: «Certamente, a situación de subdesenrolo na que se teñen que mover as iniciativas culturais no noso país, vense cáseque sempre atrancadas desde o aparello institucional. Semella que a presenza nas comisións correspondentes de concellais de esquerdas, tampouco fai permeábeis ás críticas esas institucións e de momento segue adiante o proxecto inicial».

⁶³² Reprodúcese o comunicado enviado pola Xestora aos medios de comunicación [BATFPM].

Asemblea Permanente o 13 de outubro «para coordinar un Movemento alternativo ás organizacións partidárias tradicionais»— que, tras lamentar a nula atención prestada até entón polo Concello da Coruña á actividade dramática galega⁶³³, criticaba o proxecto da Ponencia Municipal de Cultura:

Se o Axuntamento alegou constantemente a falta de fondos para subvencionar unha infra-estrutura indispensábel que atenda às necesidades culturais dos cidadáns e asegure a sobrevivencia do teatro local, agora que se anuncia o proxecto de formar unha Compañía Municipal, dotado con 25 millóns de pesetas, a Ponencia de Cultura non debe marxinar novamente aos grupos teatrais, procurando que a subvención se adapte à infra-estrutura hoxe existente, mediante un acordo democrático entre as partes interesadas.

Nestas circunstancias, o ponente de Cultura decidiu convocar formalmente aos grupos teatrais coruñeses para tratar a eventual creación da compañía municipal. Nas reunións celebradas na segunda quincena de novembro e primeiros días de decembro, os colectivos expuxeron o seu criterio e realizaron as súas suxestións: en concreto, foron formuladas tres propostas diferentes, de cuxa análise pódese tirar valiosa información á volta da urdime de relacións que caracterizaban na altura o campo teatral na cidade e das aspiracións dos seus axentes.

A primeira das achegas realizadas foi a de TROULA⁶³⁴, que matizaba o anteprojecto inicial introducindo un concerto entre o Concello e as compañías da cidade que potenciase a súa actividade:

1º) Conceder a cada unha das Compañías o uso gratuito do Kiosko Alfonso, como mínimo durante unha semana ao ano e ao marxen de calquer outro acordo ao que se poidera chegar. Os beneficios obtidos repercutirían integramente na Compañía.

2º) Aportación económica por parte do Axuntamento, para a produción en parte ou na súa totalidade dunha montaxe ao ano. (En calquer caso esta aportación nunca sería inferior ao 25% do presuposto da montaxe).

3º) Contratación por parte do Axuntamento das compañías non profesionais hastra un total de 400.000 ptas. e das profesionais hastra as 800.000 ptas., para realizar representacións por barrios, institutos, etc. ou para a realización de cursiños sobre diferentes materiais teatrais, publicacións ou concursos, etc.

Chama a atención a distancia que se advirte entre estas demandas —que contemplan a totalidade do armazón teatral da cidade— e o proxecto que o Concello

⁶³³ «Até hoxe, as iniciativas presentados ao Axuntamento por parte dos grupos para crear unha infra-estrutura teatral foron olímpicamente desprezadas polos ediles, fora do interese e ánimo de colaboración que manifestara no seu momento o concellal do PSOE, Rubén Ballesteros, que dimiteu do seu cargo hai algún tempo. Esta grave falta de interese e obstrucionismo manifestouse así mesmo entre a esquerda nacionalista, o que resulta aínda máis sorprendente e contraditorio, aínda que é de xustiza recoñecer que por aquel entón non ocupava a Ponencia de Cultura o concellal Vázquez Pozo. [...] Isto resulta intolerábel, se temos en conta que o teatro xogou un importante papel de resistencia cultural e mesmo política durante o franquismo e, na actualidade, acadou niveis dunha calidade artística notábel, mediante duros esforzos e desenvolvendo-se sempre entre a penuria económica e o absoluto abandono da Administración».

⁶³⁴ Orixinal asinado o 22 de novembro de 1982 [APML].

enviara en agosto, aquel que segundo a EDG detallaba polo miúdo o organigrama, salario e número de integrantes da compañía municipal. Se era verdade que TROULA estaba detrás da primeira redacción, despois da vehemente resposta do resto dos grupos incluíaos no programa de actuación –tanto os profesionais como os amadores. A implicación que se reclamaba ao Concello tiña, ademais, dúas vertentes: a inxección de recursos mediante subvencións e o afianzamento dun número de funcións a través da cesión de espazos e a contratación directa.

O segundo dos informes, presentado por TESPIS, O FACHO e a ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA, ultrapasaba a idea dunha compañía e propuña a creación dun Centro Dramático Municipal⁶³⁵ que puidese acoller unha Escola Municipal de Teatro –a cargo da EDG. Na verdade, ese Centro era concibido como un ente promotor de espectáculos, propostos e realizados polas cinco agrupacións teatrais da cidade⁶³⁶ –«cada unha co seu proxecto de traballo diferenciado, o seu estilo e a súa tradición ben diferenciada»–, que garantiría un número mínimo de representacións⁶³⁷ e se encargaría, ademais, de concertar funcións noutros concellos⁶³⁸. En total, reclamábase un investimento de once millóns oitocentas mil pesetas anuais –moito menos dos vinte e cinco dos que se falaba no anteproxecto– para a realización de duascenas funcións –de oito encenacións diferentes– e o mantemento dunha Escola Municipal de Teatro⁶³⁹. Con esta programación, procurábase a revitalización e rendabilización do tecido teatral da Coruña.

A terceira das proposicións, realizada pola COOPERATIVA LUÍS SEOANE, teimaba no aproveitamento da infraestrutura xa creada⁶⁴⁰ e na concepción global de calquera

⁶³⁵ «[...] no que teña cabida tamén unha Compañía Municipal de Teatro» [APML]. Para o seu goberno propúñase a creación dunha comisión mixta, integrada polo ponente de Cultura, dous membros da Comisión de Cultura, un representante de cada grupo e un administrador xeral designado polo Concello.

⁶³⁶ Oito montaxes anuais –unha, a EDG e O FACHO; e dúas, a LUÍS SEOANE, TROULA e TESPIS– para os que se precisaba un investimento de 500.000 pts. por cada unha delas, a cambio de dez representacións. A proposta detallaba: «Os medios técnicos para as actuacións corren por conta de cada grupo».

⁶³⁷ Para alén das dez funcións fixadas, o Concello aseguraría outras dez –vinte no caso das dúas compañías profesionais– a un prezo de 50.000 pts. cada unha. Programaríanse nos locais municipais e nos habilitados polas institucións beneficiarias e unha vez realizadas esas representacións os grupos disporían libremente da súa montaxe.

⁶³⁸ «Os medios de transporte, manutención e aloxamento nas actuacións fora do municipio, correrán por conta do Axuntamento no que se actúe e que previamente concertará a actuación co Axuntamento da Coruña».

⁶³⁹ Desta maneira, TROULA e LUÍS SEOANE terían garantidos uns ingresos anuais de tres millóns de pesetas; TESPIS, dous millóns; O FACHO, un millón, e a EDG, dous millóns oitocentas mil –un millón oitocentas mil pesetas para o sustentamento da Escola Municipal.

⁶⁴⁰ Insistíase en «lograr que todo iso sexa posíbel mediante a potenciación do que xa hai (e que moito traballo custou sacar adiante, pola nulidade das institucións de poder político até o de hoxe), organizando-o e coordinando-o dentro dunha Programación Municipal de Teatro coherente e clara, de revisión anual. A Infraestrutura xa está criada, xa é unha realidade, realidade deficitaria; portanto, necesita-se un incentivo económico forte e estábel para saír adiante [...]» [APML].

intervención municipal⁶⁴¹. Antes de entrar en materia, enumeraban as premisas das que se partían, segundo o establecido nos encontros co ponente de Cultura:

Pontos deducidos da explicación de G.V. Pozo na anterior xuntanza:
Criación dunha ferramenta cultural con dotación importante para levar a cabo un traballo repousado, grande e sen dificultades económicas.
Intercambio cultural entre pobos através dos seus municipios ou órganos de poder a escala local ou similares.
Criación de postos de traballo para lograr a diversificación da profesión teatral (infraestrutura cultural galega).
Variacións dos «núcleos pechados constituídos» –grupos–, mediante a contratación de directores e actores diversos con novas ideas sobre montaxes teatrais.
Manter a axuda aos grupos de teatro existentes (históricos, heróicos, etc.), verdadeiros artífices do panorama teatral galego actual.
Redundación a favor destes do traballo de tal C.M. mediante a potenciación de afición ao teatro dentro de todos os eidos das clases sociais coruñesas.
Necesidade de control da actuación municipal (concertos, subvencións, etc.) para levar a cabo unha Programación Municipal de Teatro coherente (que non se desperdicie o diñeiro do pobo coruñés ao ser invertido totalmente nos grupos asistentes, é necesario a creación de algo máis grande e, en definitiva, con máis protagonismo do Axuntamento da Coruña e dos seus representantes das distintas formacións políticas).

Desde a LUÍS SEOANE reclamábase a tan cobizada estabilidadeade no labor profesional, así como unha dupla apertura: a dos grupos, de maneira que se favorecese unha mobilidade e intercambio que enriquecese o seu traballo, e a da planificación teatral do municipio ao sistema no seu conxunto, propiciando políticas globais. Porén, a grande achega que se facía era a intervención na consideración social da actividade dramática, isto é, no *habitus* das camadas populares, pois se sabía que cultivando a adhesión da poboación á práctica teatral se estaba a garantir o futuro do sistema.

No organigrama⁶⁴² que propuñan para a coordinación e planificación da intervención municipal dábase cabida a profesionais e amadores, a estabilidade e a itinerancia⁶⁴³, ao intercambio e o labor didáctico⁶⁴⁴, en consonancia coa vontade globalizadora do seu proxecto.

⁶⁴¹ Aínda que o concerto coas agrupacións teatrais coruñesas proposto por TROULA non parece que obstase directamente o mantemento dunha compañía municipal con elenco estábel, as tres propostas presentadas a Vázquez Pozo estaban a desestimar –en maior ou menor grao– o establecemento dunha nómina funcional de traballadores do teatro adscrita ao Concello, priorizando unha actuación doutro teor.

⁶⁴² «Estruturación dun organigrama organizativo e responsábel desa Programación Municipal de Cultura, para que todo o mundo poida dar até onde pode e sabe, coa posibilidade, ao haber dotación económica, de abrir novos camiños de actuacións, tanto desde o punto de vista artístico (contratación etc.), como desde o punto de vista de potenciación de afición do público coruñés ao teatro».

⁶⁴³ Nesta proposta, a LUÍS SEOANE contemplábase como compañía residente –con sala propia– e TROULA ocupábase da itinerancia.

⁶⁴⁴ A formación estaría a cargo da ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA e o Conservatorio.

As tres propostas presentadas reclamaban o consenso de todos os núcleos teatrais activos da cidade⁶⁴⁵, mais, na verdade, non era ese o panorama que encaraba Vázquez Pozo. O que estaba a ver o edil era un duplo distanciamento entre amadores e profesionais⁶⁴⁶, por un lado, e, por outro, entre as dúas compañías profesionalizadas coas que contaba a cidade. O colectivo teatral non aproveitou a oportunidade que lle brindaba o Concello para ofertar un proxecto unificador que ademais de ponderar accións conxuntas, demostrase cohesión entre os diferentes axentes.

Aliás, as iniciativas de planificación cultural que se deron nestes anos en Galiza dependeron sempre da vontade individual de políticos concretos e nunca ocuparon un lugar preferente nos programas dos diferentes partidos que accedían ao poder local ou autonómico, que só incluían a defensa e promoción da cultura galega de maneira laxa e inconcreta. Así, aínda que Gonzalo Vázquez Pozo continuou reuníndose cos axentes teatrais coruñeses a comezos de 1983, o apoio que a súa idea recibiu dos grupos políticos municipais foi insuficiente, cando non absolutamente nulo.

Paradoxalmente, unha das opinións máis abertamente contrarias ao proxecto dun teatro municipal foi a defendida polo Bloque Nacionalista Galego (BNG)⁶⁴⁷, que paralizou a súa tramitación na comisión correspondente⁶⁴⁸. Segundo esta formación política⁶⁴⁹, a intervención na promoción da actividade dramática non podía ser considerada á marxe da planificación cultural xeral⁶⁵⁰, lembrando así a vinculación entre a sorte do sistema teatral e a instalación dos repertorios galegos alternativos. Diante das tres directrices definidas pola Ponencia de Cultura –afianzamento da profesión teatral na cidade, creación dun grupo de teatro municipal «cunha especial calidade artística», e achegamento do feito teatral ao público–, o partido nacionalista só compartía o primeiro dos obxectivos:

⁶⁴⁵ A realizada polos grupos amadores era explícita neste sentido: «Coidamos que a aprobación de este proxecto ou calquer outro no que todo-os grupos estemos de acordo e condición indispensable para escomenzar a elaborar conxuntamente os Estatutos polos que vai funcionar a Compañía Municipal de Teatro».

⁶⁴⁶ «Aínda que nos presupostos incluimos as dúas compañías profesionais que traballan na cidade, Troula e Luis Seoane, iñoramos si están ou non de acordo coa nosa proposta», dicían TESPIS, O FACHO e a EDG.

⁶⁴⁷ O BNG foi constituído en setembro de 1982 e agrupou nunha fronte unitaria dous partidos (PSG e UPG), unha organización de carácter sectorial (ERGA) e un conxunto de colectivos independentes; a AN-PG autodisolveuse no seo da nova organización [Fernández Baz 2003]. No novo panorama político, BNG e EG –o partido en que militaba Gonzalo Vázquez Pozo– pugnarán polo espazo nacionalista, pugna escenificada por primeira vez nas eleccións xerais de outubro dese ano.

⁶⁴⁸ «Quiere subrayar Vázquez Pozo que el anteproyecto está en fase de discusión y que ya ha ido por tres veces a comisión, siendo retirado la última vez por petición del Bloque, que quería estudiarlo más a fondo» [IG 20-10-1982].

⁶⁴⁹ Coñecemos a súa opinión a través do documento «Sobre o Proxecto Global de Teatro da Ponencia de Cultura: a posición do Bloque Nacionista Galega», de 27 de xaneiro de 1983 [APML].

⁶⁵⁰ Así o explicaban os nacionalistas: «Como advertencia compre sinalar que, a situación da actividade teatral en Galiza, inxértase na situación xeral das diversas manifestacións da Cultura Galega da que forma parte inseparable, polo que para afrontar calqueira solución compre darlle a necesaria visión de conxunto a tenor da realidade existente».

Salvo a terceira directriz, na que o BNG esta absolutamente de acordo, as dúas primeiras desenfocan totalmente o problema e son, por tanto inadmisíbeis. Entendemos que a profesionalización do teatro non é hoxe unha prioridade nin o remedio máxico para aumentar a demanda social con respecto ao tema que nos ocupa. Por outra banda, dubidamos seriamente que a falla deste último estea, principalmente, na maior ou menor calidade do espectáculo teatral hoxe representado, polo que, prantexar o problema en tales termos (como insinua a Ponencia) é, ao noso entender erróneo.

A desidia con que os partidos conservadores de implantación estatal encaraban a promoción do teatro galego explicábase sen dificultade a partir da súa defensa implícita dos repertorios centralistas españois –nunca percibidos por estas ideoloxías como referente de oposición. No entanto, resultaba máis difícil de comprender a negativa dunha formación nacionalista a considerar unha prioridade do sistema teatral a profesionalización dos seus produtores. Co seu posicionamento contrario, o BNG coruñés quería evitar que o teatro se convertese nunha actividade elitista⁶⁵¹, aburguesada e afastada do groso da poboación galega –insistían en que non había demanda social⁶⁵²– e, fundamentalmente, no intento de evitar localismos e políticas insolidarias que desequilibrasen unha eventual planificación global do teatro galego⁶⁵³. Porén, nas razóns argüídas para se oporen á creación da compañía municipal comparecía o seu verdadeiro temor: a súa instrumentación política por parte de partidos españolistas.

–Unha Compañía Municipal de Teatro, pode ou non favorecer a promoción do Teatro Galego, tal e como está prevista, en función da correlación de forzas políticas e a vontade de cada Corporación Municipal.

–A creación de postos de traballo no Teatro non debe ser hoxe unha prioridade da inversión municipal na esfera cultural, ollando as deficiencias infraestruturais existentes en tal área. Ademais algúns dos postos de traballo propostos son eventuais.

Efectivamente, o maior receo do BNG tiña moito a ver coa subordinación do ente artístico que se quería crear aos intereses políticos do partido no goberno municipal, porque se tiña moi presente a eventualidade de que unha alcaldía de ideoloxía non nacionalista aproveitase a compañía para realizar unha planificación

⁶⁵¹ Esta mesma idea era recollida nalgún xornal coruñés afastado dos presupostos nacionalistas, como cando IG informaba á volta da creación da compañía municipal so o cabezallo «No a las élites en el teatro» [20-10-1982].

⁶⁵² O argumento da insuficiente demanda social xa fora deslexitimado por un sector dos propios produtores cando consideraron que se podía «forzar a situación» de maneira que o seu traballo redundase no incremento do número de interesados. Noutros termos: sempre cabía a posibilidade de pór en andamento políticas que modificasen o *habitus* popular relativo ao consumo de teatro.

⁶⁵³ Con todo, cómpre sinalar que as iniciativas máis ou menos locais ou parciais poden xogar un importantísimo papel na instalación de novos repertorios e a consecuente configuración dun sistema teatral autónomo. Lémbrese, neste sentido, que unha institución como o Institut del Teatre, un dos principais referentes do elemento institucional do sistema catalán –e do mercado, en tanto que escola [Even-Zohar 1995: 196]–, dependía nesa altura (até 1986) da Deputación Provincial de Barcelona –e non da Generalitat, por exemplo. O seu suceso dependerá, en todo caso, da concorrència doutras intervencións de planificación cultural.

cultural en contra dos repertorios galegos⁶⁵⁴, favorecendo a pervivencia na Coruña de fórmulas de produción e consumo teatral que durante tanto tempo tiñan condenado ao groso da poboación de Galiza a ocupar posicións moi marxinais dentro do sistema dominante; o feito de que o grupo co que realizaron os primeiros contactos estivese integrado por actores que viviran o teatro independente madrileño non facía outra cousa que reforzar este temor.

Desde o grupo municipal do BNG considerábase moito máis produtivo que o Concello apoiase os colectivos dramáticos instalados na cidade mediante a cesión de espazos, a programación regular, a promoción entre a cidadanía do consumo teatral ou as axudas económicas á produción; entendíase, ademais, que unha iniciativa como a da compañía dependente só interesaba en tanto que elemento propagandístico ou de promoción superficial da imaxe da cidade, non como verdadeiro factor de planificación cultural:

–Non existe a demanda social que esixiria tal medida no momento actual. Tal inversión iría necesariamente en detrimento do apoio preciso ao Teatro Galego existente e incluso ao volume da actividade cultural xeral de planificación municipal.

–Existen na actualidade ferramentas culturais no campo do Teatro Galego da suficiente altura como para realizar un traballo de calidade e promover sin dúbidas o noso teatro nacional, como teñen demostrado na súa historia, para o que só lles resta un apoio regular das institucións públicas.

Pensaban que una compañía profesional promovida desde o Concello representaría unha competencia desleal aos grupos que xa funcionaban, posto que aquela contaría cuns medios de produción absolutamente inalcanzábeis para o resto de agrupacións; por iso, achaban máis rendíbel unha política de concertos⁶⁵⁵, aínda que neste punto tampouco desexaban que se establecese diferenza ningunha entre amadores e profesionais:

No capítulo de concertos consideramos inxustificada a discriminación entre grupos profesionais e amadores para o abono da correspondente subvención municipal para a financiación dunha montaxe anual ou contratación de representacións por Axto.⁶⁵⁶

⁶⁵⁴ Se unha compañía deste teor decidise programar teatro en español, estaríase a reforzar o divorcio entre os repertorios alternativos e a poboación urbana, ameazando a continuidade na Coruña da produción dramática en lingua galega.

⁶⁵⁵ Semellaba que a compañía municipal envolvía moita inversión para pouco rendemento, posto que cada representación custaría ao Concello máis de catrocentas mil pesetas: «Este equipo realizará tres montajes por año para estrenar uno cada cuatro meses, calculando seis semanas de ensayo y diez de explotación. Al año, la CMT representará sesenta funciones entre las ciudades y villas más importantes de Galicia y teniendo una media de 150 espectadores por función, es decir, 30.000 espectadores por año» [IG 2-12-1982].

⁶⁵⁶ Neste punto, o comunicado do BNG coruñés coincidía co argumentado pola EDG, O FACHO e TESPIS, cuxa proposta era defendida noutra ocasión: «A contratación de representacións polo Axto. pode abranguer, incluso, a actuación fora da cidade conforme a proposta feita polos grupos de teatro “Escuela Dramática Galega”, “Tespis” e “O Facho”».

O Bloque Nacionalista opúxose tamén á creación dun Consello Municipal de Teatro⁶⁵⁷ –do que dependería a compañía– nos termos en que era presentado pola Ponencia de Cultura⁶⁵⁸, pois se quería evitar que puidese ser utilizado para establecer ou reforzar no campo cultural redes clientelares de protexidos ou afíns.

Infelizmente, por tanto, a prevención dos muncíipes nacionalistas reforzaba a resistencia doutros grupos diante deste tipo de intervencións culturais⁶⁵⁹, de maneira que as escasas iniciativas en materia teatral sufriron un importante freo e o colectivo de creadores dramáticos non recibiu ningún tipo de apoio institucional sólido até a conclusión da lexislatura. Os comicios celebrados en maio de 1983 outorgaron a alcaldía da cidade a Francisco Vázquez, iniciándose un longo período de crecente hostilidade aos intentos de instalación dos repertoremas galegos en que tampouco tería cabida a promoción teatral.

4.2.1.5. Primeira intervención da Xunta na planificación teatral (1983)

A nova realidade autonómica iniciada a finais de 1981 supuña para o teatro galego unha importante mudanza de interlocutores na súa demanda de axuda institucional⁶⁶⁰. Como era previsíbel, nos primeiros meses do goberno da Xunta viviuse

⁶⁵⁷ Así se podía ler no documento que recollía a posición do BNG: «Respecto ao Consello Municipal de Teatro, estamos en desacordo tanto nas súas funcións, como na súa composición. En canto as funcións, na proposta non fica claro, pola terminoloxía empregada no texto, si o tal Consello sería un organismo consultivo ou un órgano de decisión. De ser esto último, e o Consello usurpara funcións que sóio cabe a Comisión de Cultura do Axto., non podemos menos que estar en desacordo dado que os concelláis membros da citada Comisión non deben delegar unha parte da súa responsabilidade, como representantes eleitos do povo que son, en personas que non reunen tal condición. Non é utilizando estes mecanismos como se garantiza a transparencia e a participación nos asuntos municipais».

⁶⁵⁸ Os xornais informaban sobre a composición do Consello Municipal de Teatro que propuña a Ponencia de Cultura: «[...] se contempla un consejo de dirección formado por el ponente de Cultura, dos miembros del equipo de dirección, un escritor, un artista plástico, un representante de los medios de difusión y un representante del equipo técnico artístico. El organigrama que parte de este consejo de dirección está formado por un equipo de dirección, un jefe de producción y contratación, relaciones públicas, publicidad y jefe de personal con el apoyo de un auxiliar administrativo [...]» [IG 2-12-1982].

⁶⁵⁹ Cando Constantino Rábade [1984a] lamentaba a incapacidade de adaptación dos grupos aos novos tempos, criticaba igualmente certas actuacións dos nacionalistas: «Certo es que, por ejemplo, los grupos teatrales coruñeses han perdido una magnífica oportunidad –posiblemente la última– para recibir un merecido apoyo institucional y económico, cuando la Corporación Municipal estuvo dominada por la izquierda y capitaneada por un alcalde nacionalista. Un ejemplo más, también inconcebible, de la rivalidad tribal que corroe a los medios de la política y cultura nacionalista. Aunque tampoco resulta extraño el anacronismo de la cultura gallega, cuando un conocido edil nacionalista de La Coruña ha llegado a calificar de imperialista al “rock and roll”».

⁶⁶⁰ Nunha carta sen data dirixida en nome da Sociedade Cooperativa Luís Seoane ao conselleiro de Cultura explicábanlle como tiña sido a interlocución co Ministerio: «Anteriormente a esta data, as institucións teatrais galegas tiñan de dirixir-se ao Ministerio de Cultura, en Madrid, para a firma dos Convénicos e Concertos que iban posibilitar unha serie de actividades no curso de cada ano. Estes acordos, sometidos a unha grande lentitude administrativa, raramente –por non dicir nunca– contemplaban as aportacións, necesidades e características propias de cada unha das instancias teatrais. A distancia, categoria xeográfica referida tamén ao político, obraba como catalizador de enoxosas e incómodas particularidades. Desá maneira, categorías como “sala de teatro”, “escola de teatro”, etc., homologában-se para Galicia coas de “grupo de teatro”, con fría indiferencia verbo das funcións

un momento de confusión competencial; para máis, a falta de decisión do executivo galego na posta en andamento da agardada planificación cultural fixo que esa indefinición se prolongase alén do desexado polos axentes teatrais⁶⁶¹, de maneira que, cando case tiña transcorrido o primeiro ano de lexislatura, a ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA aínda tiña que lle lembrar ao conselleiro de Cultura, Xosé Filgueira Valverde, que as peticións inicialmente realizadas ao Ministerio entraban agora dentro das competencias da Xunta de Galicia:

Benquerido amigo: Durante o ano 1982 estivemos mandando dossieres con peticións de axuda económica ao Ministerio de Cultura de Madrid, por mediación da súa delegación na Coruña. Naqueles momentos ninguén sabía si as subvencións deste ano ían ser concedidas por Madrid ou xa pasaban á correspondente consellería da Xunta de Galicia. Como queira que xa está claro que as anteditas subvencións están dentro das competencias transferidas, e como, por outra banda, non sabemos si foron asimesmo transferidos os expedientes de toda-las peticións feitas no seu día ao Ministerio, lle adxuntámos un extracto do traballo do ano 1982, con presupostos por actividades e unha solicitude de subvención axeitada, supoñemos, ás posibilidades actuais da Xunta. Lembrámoslle tamén, que consta no seu poder un anteproxecto de Escola de Teatro, en fase de borrador a estudio, sobor do que estamos dispostos a falar con vostede en canto o coide de interés.⁶⁶²

Como xa se adiantou, Filgueira Valverde convocou doce agrupacións dramáticas⁶⁶³ a finais de xaneiro de 1983 «pra falar dos temas do teatro en Galicia e das posibilidades e fórmulas de axuda»⁶⁶⁴ e nesa reunión –en que tivo oportunidade de comprobar o momento desesperado que vivía o colectivo de creadores e as tensións que existían entre os grupos– anunciou que, perante a ausencia total de investimentos públicos no campo teatral durante 1982, a Consellaría concedería dez millóns de pesetas en concepto de subvención retroactiva do traballo realizado durante ese ano, para cuxo reparto se establecía unha comisión integrada por Alfredo Conde –deputado socialista–, Xesús Alonso Montero –ponente de teatro do Consello da Cultura Galega– e M^a Luz Lago Artime –directora xeral de Cultura e de Lingua Galega.

Os grupos dirixiron á comisión as súas respectivas memorias de gastos e actividades. A ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA adxuntou, ademais, a súa opinión á volta

específicas de cada proxecto. [...] Xa que logo, non pode resultar estraño que Galicia acudira a ese reparto de subvencións como quen vai a unha feira, onde o que importa non é tanto a mercancia canto o xeito que se ten para vendé-la» [APML].

⁶⁶¹ A *Memoria de 1982* da EDG era suficientemente elocuente: «Neste ano de expectativas e ilusións, no que por fin deixamos de pelexar co Ministerio de Cultura de Madrid para entendernos con unha Consellería que está máis perto de nós, aínda que de momento esta proximidade seña só xeográfica [...]».

⁶⁶² Carta asinada por Xosé Manuel Vázquez Martínez –administrador da EDG– o 10 de novembro de 1982 [APML].

⁶⁶³ As seis compañías profesionais, e mais DITEA, EDG, MÁSCARA 17, TAGALLO, TESPIS e ÍTACA.

⁶⁶⁴ Carta asinada polo Conselleiro Adxunto a Presidencia prá Cultura con data 28-1-83 [APML].

dos criterios que deberían presidir o reparto⁶⁶⁵. Para alén da reclamar a publicidade da decisión, a rapidez no libramento das asignacións e un sistema de puntuación por porcentaxe do total a repartir, a proposta da EDG consideraba que, como se trataba de axudas á produción realizada no ano 1982, non podía ser tomado en consideración o labor realizado con anterioridade a esa data nin o que se estaba a montar a comezos de 1983. Aliás, a EDG teimaba na non discriminación entre formacións amadoras e profesionais. Con todo, o máis importante requirimento tiña a ver coa extensión das subvencións a todas as actividades desenvolvidas no campo teatral, non unicamente os espectáculos, pois no caso de primaren as encenacións non se contemplaría a formación, a edición e, en xeral, todas as actividades que organizaban os departamentos de Didácticas e Estudos Teatrais.

–Os baremos de distribución dos 10 millón deben axustarse aos traballos feitos EXCLUSIVAMENTE durante o ano 1982, sin ter en conta traxectorias anteriores, historial dos grupos ou situación económica actual.

–Non debe haber distinción entre grupos profesionais e non profesionais. Os focos, as telas, os bastidores, etc... costan o mesmo para uns que para outros. Por outra banda os grupos chamados amadores o son porque a verdadeira profesionalidade en Galicia aínda non é posíbel.

–Teráanse en conta todos os traballos relacionados co teatro e organizados polos propios grupos. Así, ademais dos montaxes e as representacións, deben valorarse os cursiños, as conferencias, as publicacións, etc...

A comisión decidiu desestimar completamente estas outras iniciativas, de xeito que só se atendería a produción espectacular no sentido máis estrito; así o deixaba patente Lago Artime na comunicación enviada á EDG o 15 dese mesmo mes⁶⁶⁶:

De acordo coas indicacións da Comisión que estuda os criterios de reparto das cantidades asignadas ao teatro galego no 1982, prégolle remita a esta Consellería no máis breve tempo posible os seguintes datos:

1ª) Antigüidade da Compañía.

2ª) Persoal especificamente adicado ao Departamento de Dramáticas e teñan por tanto participación directa, ben como Director ou actor, nas montaxes realizadas ao longo de 1982.

3ª) Facer unha valoración do déficit, non da Escola Dramática Galega en xeral, senón do Departamento de dramática en particular.

Os dez millóns de pesetas foron, pois, repartidos entre os doce colectivos dramáticos en función dos gastos de produción e exhibición dos seus espectáculos durante o ano 1982. Coñecida a resolución da comisión, agardaron con ansiedade o abono das subvencións, mais o pagamento demorouse moitos meses, complicando aínda máis a xa desesperada situación. A pesar das reiteradas peticións de axilización dos trámites⁶⁶⁷ e as comunicacións oficiais en que se informaba da inminente

⁶⁶⁵ Documento asinado por Xosé Manuel Vázquez Martínez o 2 de febreiro de 1983 [APML].

⁶⁶⁶ Carta depositada no APML.

⁶⁶⁷ O 5 de abril, a EDG dirixiu ao presidente da Xunta de Galiza unha carta en que lle solicitaban que se axilizase a distribución das subvencións; a mesma petición foi realizada ao conselleiro de Cultura [APML].

liquidación, o certo é que en maio aínda non recibiran nada, como recollía Xulio Lago [1983] nun extenso artigo publicado n'A *Nosa Terra* onde lamentaba o limitado da axuda e a desinformación dos gobernantes galegos a respecto da actividade dramática do país:

É notoriamente claro que eu, como profisional, considero falso o pretendido interés que até agora o Goberno galego manifestou cara o Teatro. Esta consideración baséase na realidade de confrontar estes seis anos de práctica teatral profisionalizada cos mesmos anos de funcionamento da Xunta de Galiza, anos nos que non ten saído do Goberno máis que unha misérrima subvención, forzada día a día pola presión constante dun sector da profisión e logo repartida de xeito atentatorio para a continuidade da mesma. Nen unha proposta, nen un estudo da infraestrutura existente, nen un só proxecto, nen sequera o coñecimento directo das nosas producións: o responsábel de Política Cultural do Goberno galego pode presumir, e presume, de coñecer algunha produción do teatro catalán, mais non pode presumir, nen presume, de coñecer as producións do teatro profisional galego.

Todos os asistentes á reunión convocada polo conselleiro en xaneiro concordaran en que o déficit que acumulaban as entidades que producían teatro en Galiza estaba a pór en perigo a continuidade da creación espectacular⁶⁶⁸. Porén, a actuación da Consellaría, no xeral, e da comisión encargada do reparto, en particular, estaba a evidenciar unha tendencia ao contentamento de todo o mundo⁶⁶⁹ indicativa da ausencia de directrices concretas na política teatral da Xunta –tendencia que, se se consolidaba, faría perigar igualmente a produción, segundo denunciaba Xulio Lago⁶⁷⁰.

A axuda económica concedida debía ser entendida como unha solución de urxencia, finalmente inútil se non ía acompañada dun plano xeral de intervención continuada na defensa e promoción da actividade escénica. As medidas avanzadas por Filgueira Valverde para 1983 non parecían responder a esta concepción, pois se limitaban á consignación dunha partida orzamentaria para subvencións, repetindo o proceso que acababan de vivir⁶⁷¹.

⁶⁶⁸ A prensa informara deste consenso: «El dinero es, sin duda, el “quid” del problema. En eso estuvieron de acuerdo todos. El conselleiro subrayó que “sen cartos os grupos non fan nada e morren”. Un representante de “Artello” confirmó las palabras de Filgueira Valverde: “Se non chegan axiña as subvencións, moitos grupos poden desaparecer”» [Díaz 1983].

⁶⁶⁹ Isto sustentaba unha enorme confusión dentro do conglomerado de produtores: «Los grupos profesionales de teatro en Galicia se cuentan con los dedos de las manos. Sin embargo, haría falta reunir muchas manos para contar los grupos que se presentan cada vez que alguien habla de subvenciones al teatro. Entonces, los intrusos, los que actuaron unha vez en la vida o, simplemente, los que no tienen mejor cosa que hacer se disfrazan de actores y piden dinero», declaraba Manuel Lourenzo [J. L. Gómez 1981].

⁶⁷⁰ O perigo de esmorecemento do que xa existía revelábase, por exemplo, no feito de que das seis compañías profesionais, unha disolveuse en 1983 –A FARÁNDULA– e outra –TROULA– non presentou ningunha produción ese ano; por iso, Lago enumeraba no seu artigo unicamente catro grupos.

⁶⁷¹ Así o recollía a prensa: «De los presupuestos de la comunidad autónoma para el presente año, que está previsto remitir al Parlamento en abril, depende en buena medida el futuro del teatro gallego. Filgueira se mostró dispuesto, si es necesario, a defender las subvenciones al teatro en la comisión parlamentaria que

Unha política teatral limitada ao subsidio indiscriminado da produción servía para crear confusión e non se correspondía co panorama xerarquizado e estratificado que ofrecía o sistema⁶⁷², devolvéndoo a un estadio magmático anterior que o facía moito máis débil diante da enorme ameaza de asimilación que sufría:

O descoñecimento xeral sobre a nosa realidade –descoñecimento que surge dun notório desinterés– segue alimentando un confucionismo grave para o entendimento do momento actual do noso teatro; un confucionismo que se manifesta, entre outros, polo feito de misturar nun só termo globalizador, «teatro galego», ás distintas maneiras de afrontar o feito teatral, afeizoados e teatro profesional, ambas e dúas cunha función específica e fundamental, mais con realidades, necesidades prácticas e obxectivos netamente diferenciados [Lago 1983].

Xulio Lago tñíao moi claro: as autoridades galegas sobre as que recaía a responsabilidade da planificación teatral que conducise á definitiva instalacións dos repertorios alternativos non sabían «interpretar o momento». A intervención non podía limitarse a unhas exiguas despesas desvinculadas de calquera tipo de proxecto de futuro⁶⁷³ en que se definisen con clareza uns obxectivos que permitisen cuantificar o suceso das medidas concretas. Cada vez máis voces anunciaron a trampa que representaba este tipo de actuación governamental:

[...] a los grupos, quien lo duda, siempre les vienen bien unas pesetas que les ayuden a encarar con tranquilidad en el ánimo y lentejas en la olla, la preparación de nuevos espectáculos o que les permita mejorar sus medios materiales. Bienvenidos sean esos duros con los que unos pagaron deudas y otros realizaron escenografías más brillantes y lúcidas. Sin embargo, en el futuro, me parece más interesante invertir en infraestructura, en crear teatros y lugares adecuados para la representación, en organizar escuelas de teatro [Cermeño 1984].

Ningún produtor rexeitaría as axudas directas, mais a planificación que se demandaba atinxía moitos outros aspectos, como a consolidación do público a través

estudie los presupuestos. De todas formas, el conselleiro advirtió a todos los asistentes que el tema no es fácil» [Díaz 1983].

⁶⁷² Algúns colectivos, como TITIRITÍ por boca de César A. Lombera, expresaban a súa desconfianza deste tipo de intervención governativa: «Non, non creo nas subvencións. O que sí cremos é que as entidades de Goberno Galego teñen que dar traballo, non subvencionar. Pensamos que a cultura, e cada día máis, vai ser un xeito de produción, entón esas producións teñen que ser asumidas polos colectivos que as pretendan. Agora ben, o que sí ten que haber é un campo de distribucións e dende logo en Galicia onde non hai tradición teatral e onde non hai infraestructura mínima cecais as axudas teñan que ir no senso de dar traballo, é dicir, levar actividades a determinados lugares pagándoas» [BIT 1].

⁶⁷³ Dous días antes da reunión con Filgueira Valverde en que se constituíu a comisión de reparto das subvencións de 1982, Ánxel Vence [1984] publicaba en *El País*: «Sólo una improbable campaña de promoción institucional que primase la política de contratación directa sobre la de subvenciones parece poder garantizar la supervivencia, actualmente en precario, de la escasa media docena de grupos profesionales de teatro existentes en Galicia que, en la mayor parte de los casos, han de recurrir a las giras, cada vez más esporádicas, por España y Portugal para mantener el inestable equilibrio de sus finanzas».

da programación regular⁶⁷⁴, a recuperación e posta en valor dos espazos de exhibición, a formación dos traballadores do teatro etc.

Após a concesión destas primeiras subvencións, o goberno autonómico non volveu anunciar ningún plano de intervención no campo dramático até o 27 de marzo de 1984, cando a Consellaría de Educación e Cultura aproveitou a celebración do Día Mundial do Teatro para dar a coñecer a política teatral que pretendía desenvolver. Desta maneira, o ritmo de iniciativas de planificación da Xunta estaba a resultar desesperadamente lento para os creadores de repertorio e as escasas e inconexas intervencións⁶⁷⁵, para alén de resultar insuficientes para garantir a consolidación dos repertorios alternativos galegos, non producían a suficiente enerxía sociocultural⁶⁷⁶. O esforzo realizado neste sentido polos creadores teatrais non estaba a ser reforzado e a única resposta que recibían era o silencio.

4.2.2. Estancamento e progresivo debilitamento do sistema teatral

Nun momento profesional tan duro como o vivido nos primeiros anos oitenta, ás disensións entre os grupos –e até no interior deles, como xa vimos– acrecentáronse outros factores que coaduxeron a que minguase o relacionamento entre os elementos envolvidos na creación de repertorio, de maneira que o sistema –en tanto que rede de relacións– perdeu parte do seu vigor, entrando nun perigoso período de enquistamento. Entre estes factores figuraron as dificultades para confrontar propostas –insuficiente presenza de crítica, de festivais, de intercambio...–, as escasas iniciativas formativas, a práctica inexistencia de plataformas editoriais para o teatro ou os enormes atrancos que achaban os produtos teatrais para poderen ser exhibidos. Nesta situación de estancamento, a fortaleza do repertorio viuse igualmente afectada.

Vexamos algúns dos procesos do período 1981-1984 que conduciron a este colapso.

⁶⁷⁴ Así o expresaban os compoñentes de MARI-GAILA: «O público vai ao teatro masivamente, pero o problema é que na Galiza non hai unha tradición de práctica teatral que teña consolidado un público. O teatro que hai, na súa maioría, é iniciativa das Caixas de Aforro, Axuntamento, centros culturais... Agora, ao rebaixar-se o presuposto das Caixas de Aforro pra cultura, vai repercutir directa e negativamente nos grupos de teatro galego. E os Axuntamentos parece que teñen pouco presuposto para contratarnos» [X. Gómez 1982].

⁶⁷⁵ Estas intervencións eran concibidas como concesións indulxentes, como denunciaba Xulio Lago [1983]: «A incoerencia da acción cultural de cáseque todas estas instancias, maniféstase en moitísimos aspectos: o paternalismo e o populismo, por exemplo [...]».

⁶⁷⁶ Para Even-Zohar [1995: 198-199] o incremento da cohesión socio-semiótica dun grupo social e a mellora no seu estándar de vida depende máis da posta en andamento de iniciativas de planificación cultural que do suceso ou fracaso das mesmas.

4.2.2.1. Creadores centrados na súa propia supervivencia

A pesar das dificultades ás que se enfrontaba no comezo da década, o colectivo profesional decidiu perseverar na produción de espectáculos, se ben esta tivo de ser concibida, no xeral, en termos de supervivencia. Despois das enormes dificultades en que se producira a (re)fundación da actividade dramática galega e o salto á dedicación exclusiva, o grupo de creadores profesionais –ao que se sumaban as agrupacións amadoras máis pertinaces– non estaba disposto a desistir da súa pretensión de consolidar un sistema autónomo á volta dunhas fórmulas de produción e consumo diferenciadas dos repertorios españois. Aínda que a acción cultural impulsada desde a Xunta no período que vai da aprobación do Estatuto de Autonomía até marzo de 1984 foi absolutamente decepcionante e a actividade profesional *stricto sensu* mostrouse case como unha utopía⁶⁷⁷, o sistema teatral galego mantívose activo á espera de mellores tempos. Con todo, houbo unha baixa na nómina de colectivos profesionais⁶⁷⁸ e a produción reduciuse de maneira apreciable, até o extremo de algún grupo –como TROULA– non estrear un novo espectáculo en dous anos. A única incorporación deste momento produciuse a finais de 1981 co nacemento en Ourense de CARITEL, compañía que xestionaría durante un tempo a sala do mesmo nome.

Ao paso que se ían consolidando como entidades profesionais, os grupos teatrais experimentaron un crecente apuro pola supervivencia da súa empresa, centrando a maior parte da súa enerxía no fortalecemento do elemento Produtor, que sentían fortemente ameazado. A presión polo mantemento da súa actividade produtiva provocou nos creadores teatrais unha progresiva desatención dos outros factores sistémicos –o público, o mercado, o repertorio, o elemento institucional...– en favor da defensa dos seus intereses particulares. Ademais, o desolador panorama que se lles presentaba⁶⁷⁹ suscitou a desunión entre eles, de maneira que a tendencia á cohesión corporativa perdeu boa parte da súa forza en favor dun maior individualismo⁶⁸⁰.

⁶⁷⁷ Entretanto, no curso de verán titulado “Problemática do teatro galego” –organizado na Coruña en 1982 pola USC–, Roberto Vidal Bolaño aínda defendía que a dedicación profesional era factíbel [LVG 31-7-1982]. Infelizmente, desde ese momento a situación non faría máis que complicarse, até lles resultar case imposible a dedicación exclusiva.

⁶⁷⁸ Como xa se referiu anteriormente, A FARÁNDULA desaparecía en 1983.

⁶⁷⁹ «[...] situación definida en términos de paro total por los actores y autores que la padecen [...]» [Vence 1983].

⁶⁸⁰ Após se frustrar a Asociación Profesional, as posibilidades de constituír unha organización corporativa foron descartadas polos propios interesados: «Ante la posibilidad de crear unha plataforma de actuación que vinculase en certa medida a todos los grupos –idea esta en la que insistieron Filgueira Valverde y Alfredo Conde– los representantes de los colectivos teatrales no tuvieron inconveniente en reconocer que “os intereses dos que estamos aquí son moi diversos e, cando a xente do teatro galego é capaz de non se reunir durante dous anos, é porque non quere ou porque non ten temas para discutir”». E, cando Conde lles suxería a defensa conxunta dos seus intereses, engadíán: «“Un deles é o de reclamar o dereito a levarnos mal e a seguir facendo teatro a pesar delo”» [Díaz 1983].

Así, a intervención planificadora realizada polas xentes da escena a finais da década de setenta en todos e cada un dos elementos do sistema teatral deu paso no período 1981-1984 a un progresivo egoísmo que os levou a se concentrar na reivindicación por separado da pequena parcela propia, en detrimento de calquera iniciativa conxunta dirixida á instalacións duns repertorios galegos diferenciados⁶⁸¹.

As escasas intervencións da Xunta no campo teatral durante este período dirixíronse principalmente a aplacar en parte as insistentes e desestruturadas demandas que realizaba un sector profesional espantado e empequenecido, ao que lle custaba ollar alén do seu propio embigo. Desta maneira, o Goberno autonómico desatendía a promoción do sistema no seu conxunto nun momento en que a nova situación política exixía a concreción duns repertoremas definidores do grupo social cuxa cohesión era sancionada co recoñecemento político de Galiza como comunidade autónoma⁶⁸².

4.2.2.2. Un desestruturado mercado teatral de minifundios

Con efecto, uns planos xerais que conxugasen e reforzasen o esforzo individual realizado polas diferentes instancias envolvidas na produción e consumo teatral, cuxo deseño e aplicación foran tan insistentemente demandados polos defensores dos repertorios galegos⁶⁸³, non existiron como tales nos vinte e seis primeiros meses de goberno autonómico⁶⁸⁴ e isto motivou un enorme dispendio de

⁶⁸¹ Miguel Pernas explicaba a mediados da década o enorme desgaste que supuxera para os creadores de repertorio a promoción en solitario da actividade teatral galega: «En verdade, durante moito tempo os teatros perderon, e en certos casos seguen a perder, grandes cantidades de enerxía na importante tarefa, complementaria á profesión, de abrir circuitos, captar público e convencer a todos da necesidade de apoiar con interés o teatro» [Pernas 1985].

⁶⁸² No caso de non se intervir en favor da cristalización dos repertoremas alternativos, a Galiza autonómica auto-recoñeceríase nos trazos definidores do sistema español —que a condenaba a posicións periféricas— aos que se engadirían simbolicamente elementos «propios» —os caracterizadores da marxinalidade— dun xeito fosilizado ou ritualizante, institucionalizando a subsidiariedade.

⁶⁸³ En 1982, Luís Yusty aínda insistía desde as páxinas de *La Voz de Galicia* na corresponsabilidade dos creadores e promotores culturais: «Compañías e grupos teatrais, Administración do Estado, Administración local, Diputacións, asociacións culturais, Caixas de Aforro, partidos políticos e sindicatos, medios de difusión, educadores, intelectuais, público, institucións. A cada sector correspóndelle unha parte de responsabilidade na situación actual do Teatro Galego. Do compromiso concreto que cara ó Teatro asuma cada sector, depende a nosa realidade futura inmediata. Inversión e axuda económica, creación de espazos adicados á representación de espectáculos, organización de campañas teatrais, sensibilización pública da necesidade do teatro, estímulo á creación, contemplación do teatro na elaboración de presupostos, valoración da existencia dun teatro autóctono con calidade artística avalado en todo o Estado, protección dese teatro, elaboración de alternativas que permitan superar todas as moitas carencias da realidade actual. Comprometerse, nunha palabra, cun feito vivo e imprescindible pra consolidación dunha cultura: o Teatro» [Yusty 1982].

⁶⁸⁴ Así o denunciaba a prensa viguesa: «[...] nuestras instituciones tienen —y no siempre— un presupuesto o unos dineritos para la cosa teatral, pero no una política de promoción y de contratación ni una política cultural que merezca tal nombre» [FV 23-1-1983].

enerxía por parte dos creadores e planificadores teatrais da altura para a obtención duns resultados moi pobres.

Dos designios expresados en 1981 polo conselleiro de Educación e Cultura da Xunta pre-estatutaria, Alejandrino Fernández Barreiro, á volta da necesaria intervención do goberno galego na promoción da arte dos palcos⁶⁸⁵, só se concretou neste período o establecemento dunha ponencia de teatro no seo do Consello da Cultura Galega. Outras accións promovidas desde o tecido social recibiron un escasísimo apoio da Consellería⁶⁸⁶.

Como non se puxeron en andamento iniciativas de optimización de recursos ou de conexión dos esforzos atomizados e tampouco foron deseñados planos culturais globais, o minifundio que caracterizaba o sistema teatral galego desde a súa (re)fundación viuse incrementado. O recollemento dos produtores sobre eles propios deu, ademais, certo pábulo á miopía e á estreiteza de expectativas. Esta anémica situación dificultou enormemente o intercambio de ideas e unha vivificante confrontación de repertorios, de modo que a debilidade do sistema non deixou de aumentar.

Este desarticulado minifundismo foi sancionado polo paternalismo institucional, que proxectaba sobre a actividade teatral unha visión obsoleta e folclorizante altamente contraproducente para a instalación social da mesma. Tal concepción, arraigada nos gobernantes galegos, impediu que se realizasen campañas teatrais ou que se sustentasen mostras ou festivais en que as compañías galegas desen a coñecer o seu labor. Aliás, o desmantelamento que sufriron ambiciosas iniciativas confeccionadas por varios grupos asociados para este fin e a distribución dunhas desnortadas subvencións por parte da Consellaría sen un criterio expreso e coherente, que non condicionaba de maneira clara o importe recibido á distribución do produto⁶⁸⁷, iniciaba unha perigosa tendencia ao proteccionismo anecdótico⁶⁸⁸ e difuso que non revertía na consolidación dos repertorios teatrais galegos.

⁶⁸⁵ Eis a opinión do conselleiro, publicada no terceiro número de *Don Saturio*: «Elementos de apoio desa política teatral poderían ser, entre outros, a apertura de salas, nas grandes cidades, que escapen ó control empresarial, pra unha autodistribución positiva; a creación dun Consello de Cultura e Comisión de Espectáculos; a promoción de campañas teatrais; a promoción e axuda a grupos de teatro de especialización infantil e grupos escolares; a creación de asociacións de espectadores, como fórmula de participación cidadá na vida teatral galega; a promoción de acordos en Radio e Televisión pró incremento de espazos dramáticos; a creación de centros culturais comarcais, con carácter estable, dentro da parcela teatral; a promoción de publicacións de interés teatral».

⁶⁸⁶ As salas Caritel e Luís Seoane –e a asociación de espectadores vinculada a esta última–, as Xornadas de Escolas de Teatro da Administración Local organizadas na Coruña pola ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA en 1983 e o *Boletín de Información Teatral* da EDG –nado en Vigo a finais dese mesmo ano.

⁶⁸⁷ «Porque non ten sentido un mollo de funcións subvencionadas se o público non acude...» [M. Lourenzo 1983a].

⁶⁸⁸ A maior expresión deste proteccionismo anecdótico consistiu na contratación totalmente esporádica de funcións que se ofrecían gratis ao público. Manuel Lourenzo [1983a] advertía dos paradoxos que esta

4.2.2.3. Ausencia de campañas de captación de público

A idea que sobre a actividade dramática espallaban as institucións políticas tampouco favorecía a incorporación do consumo teatral ao *habitus* das diferentes camadas sociais, posto que ademais de equiparar o espectáculo teatral a unha actividade fosilizada, o público non accedía a ningún tipo de recurso mediante a asistencia ás encenacións. No que atinxía ao cultivo dos espectadores, a situación resultou aínda peor do que premonizara Manuel Lourenzo [1983a]: ninguén se sentiu «excepcional» por acudir ás salas e a participación na celebración dramática acabou por non reportar ningún tipo de capital. Á escasa atracción que provocaban estes espectáculos entre a poboación urbana –resistente a adoptar a lingua galega como trazo diferencial do sistema cultural⁶⁸⁹–, sumábase o progresivo distanciamento dos habitantes do rural, cada vez menos interesados nunha actividade dramática que inicialmente os seducira, mais que agora ía perdendo atractivo –entre outras cousas, porque non se prestaba atención á competencia lingüística dos actores.

Este desleixo coa lingua empregada nos palcos⁶⁹⁰ tiña enormes repercusións entre o público galego-falante, que ademais de sentir que deixara de ser un referente para a creación escénica –coas vantaxes que isto lles reportaba nos novos repertorios–, interpretaban que o teatro xa non era unha arma tan útil na loita contra a discriminación.

Tras o Decreto de bilingüismo, a normativa en materia de lingua non tivo desenvolvemento até a Lei de normalización lingüística (LNL)⁶⁹¹, aprobada en xuño de 1983. Previamente, a principal política lingüística⁶⁹² consistiu na incorporación do galego á actuación governativa, elemento de enorme importancia pola proxección social deste tipo de comportamentos. Porén, as manifestacións realizadas en idioma galego –que tampouco alcanzaban o cen por cen– estaban fortemente condicionadas polos limitados coñecementos dos políticos e os preconceitos diglósicos instalados na sociedade galega –moi presentes nas fileiras dos partidos conservadores que

práctica envolvía: «[...] o vello criterio paternalista de dar teatro de balde [...] val tanto como isolar o noso teatro nun caparazón proteccionista como un cadro que se garda nun museo e que é doado –e até obrigado– ir ver, polo menos unha vez na vida... O teatro convirte-se así, con carácter excepcional, nun luxo para as nosas vidas [...]».

⁶⁸⁹ Na súa maioría, tratábase de persoas que abandonaran a lingua galega no intento de mellorar socialmente e non era fácil que se convencesen da utilidade da inversión do proceso.

⁶⁹⁰ Moitos actores só falaban galego na escena e acostumáronse a un uso limitado e artificial do mesmo, de tal maneira que a lingua oral cotiá deixou de ser un claro modelo a imitar. As especiais circunstancias que vivía o sistema tampouco favorecían o investimento en aprendizaxe, incluído o lingüístico.

⁶⁹¹ As verdadeiras accións normalizadoras non comezarían até o desenvolvemento normativo da LNL nos diferentes ámbitos –ensino, educación, etc–, feito que tivo lugar na segunda metade da década de oitenta.

⁶⁹² «En todo caso, non podemos falar con propiedade de política lingüística ata que non se dota de ferramentas e instrumentos xurídico-políticos: o Estatuto de autonomía de Galicia e o seu posterior desenvolvemento normativo en política lingüística, nomeadamente na Lei de normalización lingüística» [Monteagudo e Bouzada 2002: 56].

venceran nas eleccións de outubro de 1981⁶⁹³. Estas declaracións transmitían con frecuencia a sensación dunha lingua subordinada e distanciada dos usos cotiáns⁶⁹⁴, impresión que se facía extensiva á outras celebracións sociais que incorporaban os novos repertorios. De aí a considerar igualmente distantes os repertoremas alternativos había poucos pasos, principalmente se a súa asunción non reportaba ganancia ningunha⁶⁹⁵.

Por outro lado, suspendida a contestación antifranquista, a escena deixaba de funcionar como plataforma de participación cidadá⁶⁹⁶. Ademais, a irregular programación –realizada sen un criterio recoñecíbel– impedía que se adaptase ás exixencias da nova dinámica da sociedade democrática. A reivindicación nacional, moi presente na (re)fundación da actividade teatral galega, perdera unha parte da súa razón de ser após o recoñecemento da Comunidade Autónoma galega e un sector importante da sociedade non sentía a necesidade de reclamar un maior grao de cohesión social a partir duns repertorios diferenciados, instalándose así nunha indolencia inmovilizante. Finalmente, esta indiferenza diante do repertorio proposto representaba unha notábel resistencia pasiva⁶⁹⁷ á súa instalación.

Tampouco axudaba á súa sanción social a ausencia total de campañas teatrais regulares⁶⁹⁸: a discontinuidade coa que se programaba dificultaba enormemente a

⁶⁹³ «Nestes intres de ledicia...» comezaba reiteradamente os seus discursos públicos o presidente Fernández Albor, evidenciando o ancilosamento do idioma empregado nunha dimensión fosilizada e ríxida. Os galego-falantes non se recoñecían nesa lingua sen alma.

⁶⁹⁴ Durante a etapa pre-estatutaria, Paco Martín [1980: 144] xa advertira deste mesmo perigo no terreo escolar: «Non sempre o senso reivindicativo do galego na clase vai na compañía dun mínimo rigor no uso do idioma. E eso é esencialmente malo porque se traiciona ó pobo que se pretende defender, ó pobo que soubo manter a fala; porque aumenta as razóns dos que din que o galego non ten entidade de seu e porque a falla de humildade que supón o non pararse a aprender dos menos dotados socialmente (que non idiomáticamente) pode levar a un intento de substitución do dominio actual do castelán falante por outro igualmente alonxado da xente».

⁶⁹⁵ O aseguramento de acceso a bens a través do emprego da idioma –ligar lingua e prosperidade– supón a máis decisiva intervención normalizadora; así o expresaba Manuel Lourenzo [HL, 6-4-1981]: «En Galicia, xa non é tanto o problema do idioma, como a normalización social e económica. Nestes últimos anos a implantación do galego no teatro non provocou ningunha resposta en contra, a grandes rasgos».

⁶⁹⁶ «Impagable cuando se trataba de trasladar a espacios de libertad la reflexión política que la dictadura prohibía, el teatro apareció como un vehículo anacrónico cuando esa reflexión podía hacerse ya en su lugar natural» [Fernández Torres 2000: 36]. Con todo, os creadores insistían nas bondades da actividade dramática: «Partimos da nosa consideración da Arte como vía de coñecemento, como estímulo á reflexión e como canle prás necesidades de expresión dunha comunidade» [Yusty 1982].

⁶⁹⁷ «Coa *resistencia pasiva*, non é que a xente se conxure en secreto contra as novas opcións. Simplemente non lles fan caso. Se xa non poden evitar as opcións propostas para o dominio público ou mesmo xa están dentro delas, polo menos tratan de evitar que tales propostas entren na casa. Por exemplo, a xente pode aprender a falar unha linguaxe en público, pero non necesariamente facer o mesmo no ámbito familiar» [Even-Zohar 1998: 484].

⁶⁹⁸ Yayo Rúas [1983] explicaba no nº 0 do *Boletín de Información Teatral da EDG* a intervención do concello de Vigo nos primeiros anos oitenta, exemplo do papel desenvolvido na altura polo poder local: «A política do Axuntamento –axente organizador agora– podía resumir como de boas intencións pero adocente de sistematismo tendéndose máis a funcionar por aroutadas, con programacións puntuais e pouco continuas».

adquisición dun costume de consumo e a inexistencia durante estes anos de iniciativas de consolidación do público privou ao sistema do efecto positivo que produciría o deseño de temporadas, mostras ou festivais en que se puidesen confrontar estilos, calidades e temáticas⁶⁹⁹.

No reparto de responsabilidades que facía Luís Yusty [1982], os políticos xogaban un importantísimo papel na consolidación do teatro «en tanto que gobernan, administran, dirixen ou encamiñan as demandas sociais e culturais da comunidade»⁷⁰⁰. Infelizmente, esta función non foi asumida pola elite dirixente. Manuel Lourenzo lembraba en 1983 a necesidade de promover entre os cidadáns unha actitude de participación activa, actitude que facilitaría a extensión social do consumo teatral:

«[...] O hábito do teatro é moi distinto ó do cine, xa que éste facilita o sentido comunicativo, mentras que o teatro esixe un grado de participacion moito maior. Trátase dun feito selectivo porque hai que estar predispuesto. O que hai que facer consiste en que a minoría que ten o hábito se multiplique» [J. L. Gómez 1983].

Os creadores de repertorio –cuxos elementos máis activos estaban xa exhaustos polo enorme esforzo empregado en distribuílos e inculcalos [Even-Zohar 2000], para alén de fabricalos–, eran igualmente responsábeis do progresivo distanciamento do público, que comezaba a percibir o pesimismo que invadía os grupos e as loitas fraticidas polas migallas que o desolado panorama podía ofrecer. Ademais, a imaxe dos actores laiándose da desatención en que vivían e pedindo reiteradamente axudas non seducía en absoluto. Lourenzo insistía, no entanto, en non se deixar confundir por esta aparencia desolada:

Tal como andan hoxe as cousas no teatro, e no teatro galego en particular, un espectador pouco avisado podería tirar as máis terríbeis conclusións: que a crise teatral é un feito, que o teatro é unha arte sen perspectivas de futuro, que o teatro galego esmorece, abandonado do seu público habitual... O diagnóstico aplicado a este doente sería, sen dúbida, de especialmente grave. Como todos os diagnósticos, estaría baseado na lóxica da observación e resultaría porén cientificamente irrefutábel. Mais a lóxica non é o único instrumento, nen talvez o máis doado, para a medición dunha complexidade que ultrapasa séculos e remonta modelos de organización social e bloques ideolóxicos. Se algo non se lle pode negar ao teatro é a súa necesidade, o seu carácter de instrumento firme de reacción fronte a apatía, o conformismo ou a inxustiza [M. Lourenzo 1983a].

⁶⁹⁹ Aínda que limitaba a falta de motivación ao mundo rural –cando en vilas e cidades tampouco existía–, Eduardo Puceiro, na altura director de ÍTACA, apuntaba a necesidade de estimular a asistencia ao teatro: «[...] teniendo en cuenta que el 90 por ciento de la población gallega es rural y que apenas ha visto teatro hay que motivarla para que se sienta atraída» [A. B. 1982].

⁷⁰⁰ «Siempre el Estado debe facilitar los medios para que el público conozca y ame el teatro», explicaba Eduardo Puceiro, director de ÍTACA. «Cuanto más teatro pueda ver la gente, más le puede gustar y más calidad podrá exigir a los actores» [A.B. 1982].

4.2.2.4. Escasas oportunidades de formación

A comezos da década aínda se escoitaban voces que reclamaban atención suficiente á formación dos envolvidos na actividade dramática, pois era un dos factores dos que dependía a calidade do produto –calidade que favorecería a aceptación popular e, por tanto, a sobrevivencia do sistema. Manuel Lourenzo expuña con clareza esta carencia nunha entrevista concedida en 1981:

- ¿De qué maneira se forman os actores?
- O non haber centros de estudos, é a base de tablas. En Galicia, o número que se dedica dunha forma profesional a isto do teatro son 36 persoas, contando os directores e todo o elenco. O problema á hora de facer representacións é a preparación dos actores.
- ¿Qué lle falta ó actor galego?
- Coido que dúas cousas, aprender ben o seu idioma e preparación profesional [HL 6-4-1981].

En opinión do director e dramaturgo, a profesión teatral tiña grandes eivas formativas e entre elas figuraba de maneira destacada o coñecemento do idioma.

Porén, como non había plataformas corporativas activas⁷⁰¹ e a Administración non mostraba interese pola promoción de cursos ou xornadas formativas para o sector teatral, a instrución dependía da iniciativa individual dos profesionais –que vivían un momento complicado–, de maneira que se fixo moi difícil satisfacer os desexos de capacitación⁷⁰².

As contadas experiencias que se deron nestes primeiros anos oitenta concentráronse no interior das agrupacións –principalmente as amadoras ou semi-profesionais– e serviron para que a persoa máis formada do grupo transmitise os seus saberes aos colegas. Isto sucedeu, por exemplo, con ÍTACA, onde Eduardo Puceiro «Chango» intentou partillar a súa formación cos mozos que dirixía⁷⁰³, ou, a partir de 1983, con CARITEL, en cuxas fileiras había xente formada no exterior⁷⁰⁴. Efectivamente, a precariedade económica en que vivían as compañías profesionais convertía a formación nun luxo. Ademais, tampouco resultaba fácil a moitos dos profesionais recoñecer as súas carencias nun momento en que se loitaba tan encarnizadamente polo capital específico do sistema e os lugares privilexiados do

⁷⁰¹ A desactivación da Asociación Profesional do Teatro Galego impediu que se realizasen as «actividades encamiñadas a mellorar as condicións culturais e laborais dos asociados» [E. Alonso 1981], un dos obxectivos da entidade.

⁷⁰² No editorial do segundo número de *Don Saturio* (1981), apuntábase como necesidade urxente a realización de «xornadas cíclicas subvencionadas polos concellos, intercambios con grupos extra-galegos, cursiños impartidos por especialistas, etc., etc., etc.».

⁷⁰³ «Nada más cercano a él que transmitir todos sus conocimientos y experiencias artísticas a ese grupo de chavales, menores de veinte años, que un buen día lo llamaron para que los guiase en un largo viaje... hacia Ítaca» [A.B. 1982]. Puceiro estudara na Escola de Cinema de Madrid e traballara no TEI, xunto a José Carlos Plaza e Arnold Taravorelli, e nun grupo promovido pola UNESCO.

⁷⁰⁴ Manuel Guede –un dos seus fundadores– estudou no Institut del Teatre no curso 1980-81.

mesmo. Por iso, durante estes anos minguou a demanda formativa entre os grupos con dedicación exclusiva.

Para alén da preparación dos creadores, cabía a posibilidade de facer extensivo o ensino teatral a outros sectores que, unha vez fascinados pola actividade dramática, axudarían a fortalecer o sistema⁷⁰⁵. Este sería o caso dos máis novos –e os seus mestres–, dos xubilados ou de todos os que sentiren algún interese pola arte dos palcos: incrementando a súa cultura teatral e favorecendo o contacto coa experiencia interpretativa, estaríase a gañar mercado potencial e a garantir a renovación no conglomerado de creadores. Se os cursos fosen encomendados aos profesionais, estes poderían, ademais, completar os seus exiguos ingresos. Porén, o fomento deste tipo de intervencións dependía principalmente das institucións públicas, que xa vimos que non se mostraban moi activas en materia teatral. Isto explica que a Escola Municipal de Teatro de Narón fose o único caso con continuidade deste tipo de prácticas. Os satisfactorios resultados do primeiro ano de existencia, animaran á Comisión de Cultura a lle dar prolongamento⁷⁰⁶ e a Escola converteríase nun elemento perfectamente recoñecíbel dentro do sistema⁷⁰⁷.

Dentro do ermo formativo de comezos dos oitenta, merece un capítulo á parte a actividade desenvolvida pola ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA, que a través do seu Departamento de Didácticas organizou entre 1981 e 1983 unha trintena de cursos dirixidos a un amplísimo espectro de participantes, administrados por eles mesmos ou encomendados a convidados de recoñecido prestixio. Aliás, durante estes anos a EDG estendería o seu campo de acción non só á zona metropolitana de Coruña e Ferrol, mais tamén á zona de influencia de Vigo. Infelizmente, con todo, esta actividade formativa despregada pola ESCOLA –que será analizada polo miúdo máis adiante [vid. 4.2.4.2.1.]– non tivo incidencia destacada no gremio profesional até pasados varios

⁷⁰⁵ Este sería un dos principais obxectivos do Clube de Espectadores do Teatro Luís Seoane, que aínda que non ofrecía formación no sentido estrito, si tencionaba abrir un espazo para o intercambio de información.

⁷⁰⁶ A revista *Don Saturio* anunciaba a reanudación das actividades e lembraba o suceso do primeiro ano da Escola: «Recordemos que esta Escola é unha iniciativa de Concello de Narón que empezou a traballar en Febreiro de ano pasado e que no mes de Santiago, co gallo das vacacións do vran, suspenderon as actividades até agora. A pesares de durar tan pouco o pasado curso se chegaron a facer tres montaxes con grupos de nenos, que foron: “O demo no tellado”, adaptación dunha peza de Bertolt Brecht, dirixida por Manolo Lorenzo; “Escada de palabras”, adaptación dunha pantomima do inglés Norman Robbins, dirixida por Celestino Ledo e unha adaptación dun conto popular infantil feita polos propios rapaces integrantes do grupo e dirixida por Tino Rábade. O balance final no curso pasado pódese decir que foi outamente satisfactorio tanto pola participación como polos resultados, pero, sobor de todo, loubamos e agradecemos a este Axuntamento a súa iniciativa» [Blanco Llano 1981].

⁷⁰⁷ Un exemplo do seu peso no panorama teatral xeral: dos dous espectáculos infantís incluídos no apartado «O teatro que podemos ver» do cuarto número de *Don Saturio* (1982), un era da Escola de Teatro do Concello de Narón –*Rumpelstilchen*, de N. Robbins.

anos⁷⁰⁸, posto que, no xeral, os creadores da altura máis profesionalizados non asistiron aos cursos.

Nestes anos presentáronse tamén propostas de escolas oficiais –municipais ou autonómicas– confeccionadas polos creadores, mais ningunha delas chegou a materializarse. En Vigo, por exemplo, a Agrupación do Teatro Galego levaba tempo detrás dun centro formativo, de cuxa estrutura ideal se informaba desde as páxinas de *Don Saturio*:

A AGRUPACIÓN segue cobizando. Na actualidade téntase de crear un INSTITUTO DO TEATRO, que aínda non callou polo de sempre: falla de cartos e locais. O INSTITUTO constaría de 3 seccións:

- 1.^a Educación-formación de actores.
- 2.^a Taller pedagóxico pra nenos e mestres.
- 3.^a Laboratorio idiomático de lingua galega prá formación de actores [Iglesias 1981].

Máis unha vez, ficaban patentes os tres grandes campos que o ensino dramático debería atender: a capacitación profesional, o cultivo do *habitus* nas camadas máis novas e a competencia lingüística en idioma galego, elemento central dos repertoremas alternativos.

Outra proposta que sucedeu en Vigo ao intento da Agrupación Dramática foi a realizada pola sección nesta cidade da ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA, que en xullo de 1982 presentaba un proxecto de creación nas instalacións da Universidade Popular na cidade dunha Escola Municipal de Teatro, para cuxa elaboración se contara con información facilitada pola Secretaría das Escolas e Talleres de Teatro da Administración Local (SETTAL), asociación de ámbito estatal que reunía un importante número de centros de ensino teatral. Este novo intento frustraríase igualmente, a pesar do reducido orzamento⁷⁰⁹ e da amplitude do deseño. A escola que a EDG promovía estruturábase segundo o modelo departamental da propia Cooperativa e entendía a formación no máis amplo dos sentidos:

O proxecto presentado contempra o establecemento de tres departamentos: Didácticas, Dramáticas⁷¹⁰ i Estudos Teatrais⁷¹¹.

⁷⁰⁸ Habería que agardar a que as camadas amadoras ou semi-profesionais formadas na EDG se incorporasen ás compañías profesionais ou creasen novas agrupacións.

⁷⁰⁹ En comparación, por exemplo, cos vinte e cinco millóns que se demandaban para a Compañía Municipal de Cultura, a Escola que a EDG propuña ao Concello de Vigo exixía –ademais da cesión dun local– un investimento de catro millóns e medio de pesetas.

⁷¹⁰ Así concibían o funcionamento desta sección: «Dramáticas montaría tres compañías de teatro: unha experimental de monifates, que dependería da división de interpretación i estaría formada por alumnas i alumnos da mesma; outra que dependería da división de interpretación tamén composta polos alumnos i outro grupo experimental dependente de Pantomima i Movemento. Cada unha destas compañías faría como mínimo unha montaxe por ano, sendo 150.000 pesetas o coste de cada posta en escena» [*Ibidem*].

⁷¹¹ «Estudos teatrais cobriría a formación dunha biblioteca especializada en teatro, dun arquivo i a publicación de estudos teatrais, así como tamén a investigación histórica sobor das festas parateatrais i o feito teatral en xeral na cidade de Vigo. O presuposto deste departamento suporía unhas 300.000 pesetas» [*Ibidem*].

O departamento de Didácticas contemprase con tres seccións: unha Escola de Formación Teatral (E.F.T.), un Centro de Asistencia Teatral no Ensino (C.A.T.E.N.) i un Grupo de Animación Teatral nos Barrios (G.A.T.B.)

A Escola de Formación Teatral tería un bloque de disciplinas comúns (Historia do Teatro, Teoría Teatral, Caracterización, Maquillaxe, Iluminación, Escenografía...) i tres divisións: Mimo-Pantomima (Técnicas de Pantomima, Educación Física, Expresión Corporal, Danza), Interpretación (Ortofonía, Improvisación, Técnicas de Creación) i Plástica Parateatral (Máscaras, Sombras chinescas, Monifates, Técnicas de Teatro de Rúa, Historia da Máscara).

As ensinanzas abrangerían nunha mesma matrícula 6 materias comúns máis cinco de especialidade, nun total de once asignaturas e 60 horas mensuais [Armada 1982].

Ademais dun centro de capacitación actoral, propúñase o establecemento de dúas unidades encargadas, respectivamente, da difusión do teatro nos centros de ensino e a dinamización nos barrios, de maneira que non se atendese unicamente á preparación de profesionais:

Polo que atinxe ao Centro de Asistencia Teatral no Ensino [...]: formación de mestres ao traveso de cursiños, asistencia técnica e de infraestrutura a escolas, información mediante unha publicación periódica [...], coordinación do teatro escolar no ámbito municipal i programación de espectáculos.

Pola súa banda, o Grupo de Animación Teatral nos Barrios percura a montaxe de conversas i conferencias con proxección de diapositivas i audiovisuais do teatro, cursiños de expresión corporal pra nenos i xentes interesadas, formación de grupos no barrio interesados en investigar a súa tradición festiva [...] i animación nas festas tradicionais [...] [Armada 1982].

A falta de concreción dos diversos proxectos de creación dun centro municipal de ensino teatral⁷¹² fixo que tampouco se patrimonializase o coñecemento aportado pola celebración na Coruña das Oitavas Xornadas da SETTAL, que, segundo a *Memoria de 1983* da EDG, «serviron para evidenciar a falta de sensibilidade e preocupación dos organismos oficiais galegos, tanto municipais como autonómicos, diante do feito de que Galicia non teña, aínda, ningunha escola de Teatro con apoio institucional».

A ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA falaba desde a experiencia cando denunciaba o desleixo das administracións, porque ás diferentes tentativas municipais na Coruña e Vigo sumábase un anteproxecto de escola⁷¹³ enviado pola cooperativa coruñesa ao conselleiro Filgueira Valverde na altura en que se transferían á Xunta as competencias en materia de cultura. Nel, suxeríase a creación dunha centro oficial de ámbito galego

⁷¹² Lembremos que a proposta realizada por TESPIS, O FACHO e a EDG á Ponencia de Cultura do Concello da Coruña con motivo da posíbel creación dunha compañía municipal incluía unha Escola Municipal de Teatro; no suxerido pola LUÍS SEOANE a este respecto figuraba igualmente á atención ao labor didáctico, que estaría en mans da EDG.

⁷¹³ «Neste anteproxecto que presentamos como un material de traballo ou documento a debater, recóllense somentes os aspectos didácticos ou escolares, deixando para mais adiante os aspectos xurídicos e de infraestrutura, nos que a Xunta ten persoal mais axeitado e criterios formais dos que nos somos ñorantes. [...] Todo o que vai neste documento é discutibel e pódese enriquecer con outras aportacións que o melloren» [*Anteproxecto para a creación dunha Escola de Teatro*, BATFPM].

que aproveitase a estrutura e os recursos humanos da EDG⁷¹⁴ e onde se impartirían estudos teatrais de tres anos de duración, organizados en tres percorridos diferentes –Interpretación, Escenografía e Plástica Teatral. As súas metas eran moi ambiciosas:

- Espallar e promove-lo teatro e aquelas manifestacións propias do arte.
- Impartir-las ensinanzas percisas para capacitar a quenes teñan que exercer como actores, escenógrafos e animadores no campo dramático.
- Acredita-la capacitación no eido do arte teatral e fomentar vocacións adicadas á didáctica e pedagogía dos medios de expresión propios desta Escola.
- Colabourar cos centros nacionais e extranxeiros que desenroren actividades coma as nosas.
- Divulgar mediante os *Cuadernos da Escola Dramática Galega* textos teóricos e dramáticos de interés, e espallalos por escolas e institutos e outras institucións públicas que no los pidan.
- Crear unha biblioteca sobre textos dramáticos e teóricos do teatro universal, procurar ter todo o teatro galego publicado e recuperar pezas xa esquecidas.
- Promover e celebrar cursos, seminarios, congresos, festivais, mostras, conferencias e actos públicos sobre materias da nosa competencia.
- Colabourar cos organismos públicos e privados en cantas actividades garden relación cos obxetivos anteditos.

Ningunha destas proposicións de creación dunha escola foi tomada en consideración e non foi indiferente a esta desatención o feito de os poderes políticos galegos herdar das estruturas do réxime anterior unha desconfianza cara aos «teatreiros» que lles impedía promover ningunha iniciativa da que fixesen parte. Sen dúbida, os creadores dramáticos advertían este sentimento, razón pola que se declaraban apolíticos cando se achegaban á Administración, no intento de anular calquera tipo de preconceito a respecto da súa filiación:

[...] Facemos constar que a Escola Dramática Galega é unha sociedade independente (Cooperativa) sen vinculación ideolóxica, política ou económica de ningunha institución galega ou do estado español.

No que ten a ver coa formación lingüística, os anos que precederon á constitución do CENTRO DRAMÁTICO GALEGO (1984) caracterizáronse por unha ausencia total de vías de melloramento da competencia dos actores⁷¹⁵. Aliás, a instrución recibida en centros do sistema español polos que se decidiren a emigrar reforzaba a visión pexorativa da lingua galega e non axudaba a loitar contra a diglosia

⁷¹⁴ «Ainda que propoñemos a Coruña como sede da Escola Dramática Galega, xa que foi nesta cidade onde naceu, estamos en condicións de poder atender outras Escolas de teatro que se formen en Galicia en colaboración con calquer organismo que o patrocine, ou como filiales desta Escola Dramática Galega». Para iso, suxerían como posibles profesores do novo centro os especialistas que acostumaban administrar os obradoiros organizados pola EDG –Charo Barrio, Santiago Fernández, Antón Lamapereira, Manuel Lourenzo, Agustín Vega, Miguel Pérez Romero, Xulio González Lorenzo, Xoán Manuel López Eirís, Francisco Pillado e César Anxo Lombera.

⁷¹⁵ O ensino do galego viviuse na Xunta máis como unha obriga que como unha vontade real e algo semellante aconteceu noutros ámbitos. Por outro lado, nin a profesión teatral nin ningunha outra instancia social promoveron cursos de lingua galega entre os actores.

tan fortemente interiorizada nos seus falantes⁷¹⁶. Diante desa situación, a lingua dos palcos experimentou un importante estancamento e as limitacións idiomáticas en que se moveu a produción espectacular propiciaron a ritualización do galego empregado na escena.

Sen posibilidades formativas ou de intercambio –case non houbo mostras en que confrontar as encenacións dos diferentes grupos nin existiron plataformas de participación de experiencias creativas– o colectivo de produtores dramáticos ancilosábase, transmitindo a súa parálise aos repertorios teatrais. A ausencia de campañas de achegamento da práctica escénica á cidadanía, tampouco facilitaba a divulgación do teatro que se estaba a facer na Galiza.

O anuncio realizado polo director xeral de Cultura en decembro de 1983 á volta da posíbel creación dun CENTRO DRAMÁTICO, enmarcado nunha política de normalización do feito teatral, facía agromar novas esperanzas de que se abrisen espazos para a instrución ou o reciclaxe profesional, posto que nesta altura unha institución deste teor se asociaba coa formación, como evidenciaban as declaracións realizadas a *Don Saturio*⁷¹⁷ polo conselleiro de Cultura da etapa pre-estatutaria:

Indiscutiblemente, unha base teatral eficaz require, entre outros factores, non un, senón varios Centros Dramáticos, onde se impartan os coñecementos mais esenciais pró recoñecemento e perfeccionamento da variada temática teatral: Historia do Teatro, Foniatría, Expresión corporal, Dramaturxia, Historia do Teatro Galego, Investigación sobre manuscritos e Textos inéditos, Festas parateatrais, disfraces, títeres, danza, etc.; todo isto cunha grande complexidade, pois supón a adecuación de locais amplios, aptos pra talleres de escenografía e montaxes, aulas, sala de espectáculos, vídeo, profesorado, etc.

Tan só ficaba, pois, agardar a que o CDG fose unha realidade para comprobar se asumía funcións educativas ou se, polo contrario, se constituía unicamente en compañía nacional.

4.2.2.5. Un mundo editorial de costas viradas ao teatro

Don Saturio incluía no seu número cinco (1982) un artigo en que so o título «Actividade editorial no ano 1981» se facía un repaso ao acontecido no mundo da publicación teatral no primeiro ano da década, destacando a nula atención que as empresas editoriais prestaban aos textos dramáticos:

Comezabamos o pasado ano, no número 3 de *D. Saturio* e neste mesmo apartado de publicacións, sinalando a escasa ou nula atención prestada polas nosas editoriais a toda forma de literatura dramática. Sinalabamos ta-

⁷¹⁶ A este respecto, os membros da EDG informaban a Filgueira Valverde de que o profesorado que propuñan para a escola de teatro era «maiormente titulado no Instituto de Teatro de Barcelona, xa que foi esta a única institución que permitiu que nos examináramos en galego».

⁷¹⁷ DS 3 (1981), p. 3.

mén a falta de promoción de autores novos, a carencia de traballos teóricos ou de traducións das pezas máis significativas da dramaturxia mundial. Ao encetar agora o resume das publicacións teatrais feitas no ano 81, observamos que a situación non ten variado en absoluto con respecto á de anos anteriores. [...]

Se exceptuamos ises cinco libros de teatro tirados por Edicións de Castro, que constituíen –tal é a nosa realidade– un record de editorial/ano, o panorama non pode ser máis desolador.

Efectivamente, para alén do publicado por Edicións de Castro⁷¹⁸, dos *Cadernos da Escola Dramática Galega* –que supuñan un caso absolutamente extraordinario tanto polo seu número (dez cadernos nese ano), como pola variedade e transcendencia do seu contido⁷¹⁹– e a terceira entrega dos *Cadernos do espectáculo* da LUÍS SEOANE, unicamente saíran do prelo *O cego de fornelos e outras comedias curtas, diálogos e monólogos*, de Varela Buxán, en edición do propio autor; unha reedición en Xistral de *Aventuras e desventuras dunha espiña de toxo chamada Berenguela*, e *Edén e outros paraísos*, de Manuel Lourenzo, coa que se estreaba unha nova editorial –Castrodouro.

Os argumentos esgrimidos para non publicar teatro –ou ensaio sobre teatro– eran de tipo comercial; porén, no mesmo artigo⁷²⁰ apuntábase unha outra razón que explicaba a difícil situación: o desleixo da Administración.

A razón, segundo os entendidos, non é outra que pouca demanda que ten «o libro de teatro». Nós, non imos refutar a opinión dos que afirman que «o libro de teatro ten pouca saída», e non o imos facer, entre outras cousas, porque carecemos de cifras e números concretos con que argumentar. Non obstante, esa afirmación nos parece contraditoria se temos en conta a demanda, cada vez maior, de pezas de teatro por parte dos institutos, das escolas ou das asociacións de veciños⁷²¹.

[...] E conste que non pretendemos botar riba das nosas editoriais as culpas desta situación, nen entrar tampouco nunha valoración dos criterios que as rixen. Compre non esquecer que unha maioría (?) das editoriais galegas non funcionan cuns esquemas capitalistas, senon que «sobreviven» grácias ao esforzo, case sempre desinteresado dos seus animadores.

O problema para nós é outro. Neste país non hai caréncia de iniciativas (velai os *Cuadernos da Escola Dramática Galega* ou a *Sala de Teatro Luís Seoane*). Hai caréncia de institucións que presten o necesario apoio

⁷¹⁸ *Pedro Madruga e A diáspora*, de Daniel Cortezón; *Tres pezas de teatro*, de Tomás Barros; *Teatro histórico e mariñeiro*, de Armando Cotarelo Valledor, e *Traxicomedia do vento de Tebas namorado dunha forza - Todos os fillos de Galaad*, de Manuel Lourenzo. Nun contexto tan adverso, o labor desta empresa editorial adquiriría por momentos tintes épicos.

⁷¹⁹ O primeiro dos editados en 1981 foi *A casamenteira*, de Bieito Fandiño, e aínda serían incluídos títulos como *O entremés famoso sobre a pesca no río Miño* (1983), de Feixó de Araúxo, ou a inédita *Mari-Castaña* (1984), de Emilio Álvarez Giménez.

⁷²⁰ Todo parece apuntar a que o autor é Francisco Pillado –director da revista– e a súa experiencia editorial á fronte dos *Cadernos da EDG*, dos *Cadernos do espectáculo da Luís Seoane* e da propia *Don Saturio* concedíanlle unha visión moi privilexiada a respecto da demanda de textos dramáticos e información teatral.

⁷²¹ Todo parece apuntar a que o autor do artigo é Francisco Pillado –director da revista– e a súa experiencia editorial á fronte dos *Cadernos da EDG*, dos *Cadernos do espectáculo da Luís Seoane* e da propia *Don Saturio* concedíanlle unha visión moi privilexiada a respecto da demanda de textos dramáticos e información teatral.

económico que permita a supervivencia normalizada –non heroica– das empresas culturais.

Proba de que a situación non só non iría a mellor, senón que se faría cada vez máis precaria, é a propia desaparición da revista *Don Saturio*, que xa non coñecería máis entregas. Outro tanto acontecería cos *Cadernos do espectáculo da Luís Seoane*, que morrería no número cinco.

Entre as empresas editoriais, só Edicións do Castro continuou a prestar atención ao feito dramático⁷²², publicando en 1982 a *Antoloxía do Teatro Galego*, de Lourenzo e Pillado; *Lenta raigame*, de Francisco Taxes, e *Teatro completo*, de Carvalho Calero. Edicións Xerais de Galicia, fundada en outubro de 1979, non editaría teatro até o nacemento en 1987 da colección Os Libros do CDG, pagada polo propio CENTRO⁷²³. Desde 1977 –en que publica *Viaxe ao país de Ningures*, de Manuel Lourenzo– a 1985 –cando ve a luz *Rosalía*, de Otero Pedrayo–, Galaxia tampouco editou ningún volume dramático agás un texto de Cunqueiro –*Xan, o bo conspirador*– que apareceu na revista *Grial* en 1978⁷²⁴.

Castrodouro, o novo selo editorial creado por Manuel Lourenzo e Francisco Pillado, tiraba do prelo en 1981 o primeiro título e na súa introdución os promotores da iniciativa daban a coñecer os obxectivos que se marcaban:

Co libro de Manuel Lourenzo *Edén e outros paraísos* nasce a *Colección Castrodouro* de teatro, co propósito de ir ofrecendo ao lector galego-portugués as obras do presente e do pasado desta nosa dramaturxia tan descoñecida. O teatro galego, desde as súas orixes até o de hoxe, é o motivo principal da nova Colección. Mais a historia non remata aí. Pois a esta *Serie A*, dedicada a literatura dramática galega, segue-lle unha *Serie B*, con escritos teóricos, ensaios, reportaxes... Parte de todo o que se precisa para que, nos eldos do teatro, os galegos teñamos un material ao que apelar.

Efectivamente, Pillado e Lourenzo procuraban a patrimonialización dos textos dramáticos galegos⁷²⁵ –nomeadamente os de maior extensión, que non encontraban canles de publicación⁷²⁶– mais tamén se propuñan abrir unha colección coa que

⁷²² Aliás, Edicións Castrelos daría continuidade a comezos desta década á publicación de traducións de pezas teatrais iniciada en 1971 con *O menciñeiro á forza*, de Molière –á que sucedera en 1977 *Dous dramas populares*, de Yeats–, tirando do prelo en 1982 a versión de Pillado Mayor de *Le mariage forcé*, de Molière.

⁷²³ A primeira obra galega foi *Xogos de Damas* (1988), de Anxo R. Ballesteros, terceiro número da serie.

⁷²⁴ Sotelo Blanco, nacida en Barcelona en 1980, non atendería a produción teatral até 1987.

⁷²⁵ «[...] considera muy importante que las obras se publiquen para que no se pierdan», comentaba un xornalista da intervención de Manuel Lourenzo no curso de verán sobre teatro celebrado en 1982 na Coruña [J. L. Gómez 1982].

⁷²⁶ «Calquera estudio que se faga sobre as publicacións especificamente teatrais que viron a luz na Coruña desde finais dos anos setenta, obriga a salientar as iniciativas de Manuel Lourenzo e de Francisco Pillado, dous home que, conscientes da precariedade editorial que padece o teatro en todo o País, tratan de crear unha estrutura mínima que favoreza a difusión de textos dramáticos, especialmente de creación actual, como parte do proceso de normalización teatral no que estamos inmersos», comenta Xesús Pisón [2000b: 64]. «Así, no ano 1981, cando os Cadernos da Escola Dramática Galega garanten xa a publicación de

estimular a creación de ensaio á volta do feito teatral. Con todo, sabían da modestia da súa empresa e do moito que se precisaba, tal e como denunciaban sempre que tiñan ocasión:

Pillado defendió la potenciación de la dramaturgia gallega, lo que pasa también por la realización de trabajos teóricos, al lado de escenificaciones y redacción de nuevas obras. «Las únicas publicaciones que tenemos –dijo– son prácticamente las del «Cuaderno da Escola Dramática Galega», «Cuaderno de Espectáculos da Compañía Luís Seoane», «Boletín Informativo de Teatro de Don Saturio», y la «Colección Castrodouro de Teatro» [J. L. Gómez, 1982].

Após *Edén e outros paraísos*, de Manuel Lourenzo, Castrodouro editaría tan só outros dous títulos –*Catro pezas* (1982), de Anton Tcheckov, e *O rei aborrecido* (1984), de Xesús Pisón– e desaparecería⁷²⁷ sen ter atinxido o propósito de editar estudos sobre teatro e textos do pasado.

Neste desolador contexto, Edicións do Castro e os *Cadernos da Escola Dramática Galega* ficaron durante este tempo como únicas plataformas de publicación de obras dramáticas, se ben que esta última tivese que limitarse aos textos máis breves. Un dato que pode axudar a ponderar o labor realizado nesta altura pola EDG a través da súa publicación –e do seu peso dentro do sistema– é que fronte aos catro títulos de teatro galego –textos dramáticos ou ensaio⁷²⁸– publicados por outras entidades entre 1982 e 1984, a ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA editaba vinte e seis *Cadernos*, que recollían desde títulos inéditos, a traducións, edicións de homenaxe ou importantísimas reedicións.

En circunstancias como as descritas, ademais de resultar inconcibíbel a figura do dramaturgo profesional, os contados escritores de teatro facíanse invisíbeis para a sociedade⁷²⁹, de maneira que o sistema se vía privado da institucionalización social que a súa notoriedade podería producir.

Por outro lado, como a especial natureza da celebración dramática fixo difícil até datas moi recentes a conservación dos produtos espectaculares, a reprodución do soporte literario resultaba imprescindible para permitir a existencia de estudos especializados e investigacións á volta do feito teatral galego. Por isto, a pesar do

textos breves de creación e de investigación, Lourenzo e Pillado intentan ampliar a oferta editorial creando outra colección que acolla traballos de maior extensión».

⁷²⁷ Pisón [2000b: 64] apunta unha das causas desta desaparición: «A excesiva presión fiscal que a Facenda exerce sobre a modestísima editora, e as dificultades na distribución dos libros, que carrega perdas económicas, fan que os seus creadores abandonen a empresa».

⁷²⁸ Os tres volumes xa citados publicados por Edicións do Castro en 1982 e o texto de Xesús Pisón que viu a luz en Castrodouro.

⁷²⁹ Á marxe do valor institucionalizador, Manuel Lourenzo reivindicaba en 1984 a función revulsiva do autor dramático, practicamente anulada no sistema galego: «Faltan grandes autores, xente arriscada, valente, que se enfrente coa poética teatral. Poetas que impoñan a súa voz. Que nos fagan tremer, que nos solivianten; porque, sen iso, o teatro non paga a pena. Para o outro xa temos o cine e a televisión. Para exercer como bós consumidores. Mais o teatro é outra voz, e necesita os seus poetas» [BIT 2].

amparo que a Universidade de Santiago ofreceu ao teatro (re)fundacional durante a década de setenta e primeiros anos oitenta –a través da programación de espectáculos e conferencias realizada pola Aula de Teatro⁷³⁰–, a dramaturxia galega non existía para o mundo académico e a limitada bibliografía específica producida nesta altura estivo asinada na súa maior parte polos propios creadores teatrais⁷³¹: eles foron os que describiron na prensa o que estaba a suceder nos palcos galegos, eles promoveron as frustradas experiencias de publicacións periódicas especializadas e eles puxeron en circulación os contados volumes en que se historiaba a actividade dramática de Galiza.

Após a publicación en 1979 d'*O teatro galego*, de Lourenzo e Pillado, as dúas monografías teatrais da década de oitenta –*Antoloxía do Teatro Galego*, de 1982, e *Dicionário do Teatro Galego (1671-1985)*, xa de 1987– estiveron igualmente asinadas polos dous socios da ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA e a LUÍS SEOANE, que aínda recibirían premios de investigación como o accésit do Terceiro Premio de Investigación Teatral convocado polo Vicerreitorado de Extensión Universitaria da USC en 1981⁷³².

Sen publicacións periódicas especializadas, tampouco existían plataformas de intercambio de opinións, de crítica pausada ou de difusión de información de interese para os profesionais da escena, feito que reforzaba o minifundismo e debilitaba o repertorio –pois non favorecía a loita vivificante entre diferentes opcións. Conscientes desta carencia, será máis unha vez a ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA –na súa sección de Vigo– quen promova a finais de 1983 un *Boletín de Información Teatral* que, após algunha interrupción e diferentes épocas, pervivirá até hoxe. Na nova publicación, que nacía coa intención de dar á luz un número cada dous meses, terían cabida todos aqueles aspectos da actividade teatral que non eran atendidos en ningunha outra plataforma –inquéritos, entrevistas, informacións sobre os grupos e as súas montaxes, bibliografía, mensaxes, convocatorias de cursos, congresos, festivais, anuncio de subvencións... Sirva como dato indicador da recepción que tivo a nova publicación a

⁷³⁰ Aínda que eran conscientes da falta de penetración da súa produción na actividade académica, os grupos agradecían o importante papel xogado pola USC: «Dentro do panorama é o organismo máis constante e consecuente que contrata, concede premios de investigación, etcétera. Probablemente sería muy necesaria unha cátedra de teatro e unha dotación económica máis forte, pero hai que reconocer que está a cumprir unha función importante no panorama do teatro galego, ten unha presenza moi de agradecer» [X. Gómez 1982].

⁷³¹ Os ensaios sobre teatro redixidos por especialistas non directamente vinculados á actividade dos palcos non atinxían, no xeral, o movemento teatral dos últimos anos; así, o número trinta e tres dos *Cadernos da EDG* transcribía unha conferencia de Carvalho Calero sobre *Os vellos non deben de namorarse* e Juan José Moralejo Álvarez falaba no número trinta e seis do *Ambiente e principios ideolóxicos no teatro de Aristófanes*. Entretanto, as traducións de manuais especializados –como *Técnicas básicas do deseño escenográfico*, de David Welker, escolmado e traducido por Celestino Ledo– ora eran encomendas directas dos creadores teatrais, ora estaban realizadas por eles propios.

⁷³² O traballo galardoado titulábase «Contribución de Luís Seoane ao teatro galego. Análise da súa obra gráfica, literaria e teórica».

resposta dos colectivos dramáticos á enquisa sobre agrupacións⁷³³ publicada no número cero da serie (novembro-decembro 1983): na seguinte entrega (xaneiro-febreiro 1984) a publicación daba conta de trinta e un espectáculos de vinte e dúas agrupacións diferentes, entre profesionais, amadores, compañías de títeres e grupos escolares. O número en que se informou sobre a primeira das estreas da compañía institucional (1985) sería o último desta primeira época do *Boletín de Información Teatral*, que non volvería a ver a luz até setembro de 1988.

Unha vez coñecida a intención da Xunta de activar unha política teatral –da que faría parte a creación dun CENTRO DRAMÁTICO–, os profesionais ficaron á espera de feitos concretos que reforzasen as numerosas columnas que os creadores tiñan erguido para soste o sistema teatral, columnas que só de milagre se sostíñan tras tanto tempo de desamparo e travesía solitaria.

Agora estase a rematar, eiquí, un quinquenio de actividade teatral profesionalizada; todo un proceso histórico que é merecedor, xa, dunha iniciativa oficial que o asuma como de interese xeral, e entenda a necesidade de investigalo, estimulando e posibilitando con inversión e compromiso o estudo en profundidade desa etapa ao traveso dunha publicación especial que recolla e analice todo o moito que significan estes cinco anos de produción escénica, antes que a flaca memoria e a carencia de compromiso tire no esquecemento feitos e datos que a non tardar terán que ser base imprescindible para as futuras xeneracións de actores e estudiosos que sen dúbida iran incorporando en tempos sucesivos [Lago 1984].

Por iso, entre as intervencións que se reclamaban incluíase a recompilación e investigación do que se levaba realizado nos últimos anos, tarefa urxente que aínda non fora asumida por ningún dos centros de poder:

A carencia dun compromiso político e a incompetencia increíble dos nosos Gobiernos en materia Cultural, permitiron que ata agora nin seguira foran recollidos materiais tan elementais como grabacións, filmacións en vídeo, material gráfico, etcétera, que serían base imprescindible para a creación dun futuro Museo do Teatro Galego e pra o estudo posterior de unha dramaturxia que, como a galega, está marcando pautas específicas de creación, organización e orixe [Lago 1984].

Francisco Pillado demandaba ademais –para alén da publicación en galego de textos dramáticos e estudos teóricos de significación universal e a difusión da obra dos autores máis novos– a posta en andamento por parte das institucións⁷³⁴ dunha

⁷³³ A petición dicía: «Esta enquisa deberá ser cuberta por tódolos grupos de teatro que desexen aparecer neste *Boletín*, xa que coidamos que o próximo nº 1 deberá cumprir o mellor posíbel o seu obxectivo: informar cumpridamente do feito teatral en Galicia».

⁷³⁴ «Aspirar a cubrir estas necesidades non é certamente unha utopía (reproche que se nos fai a cotío á xente relacionada co teatro), nen semella empresa irrealizábel», afirmaba Pillado [1985: 65]. «Agora ben, poden as editoriais asumir esta responsabilidade? Entendo que non. [...] Non parece lóxico, pois, pedir aos editores galegos que panden coa responsabilidade de publicar uns libros de indubábel interese –refírome aos textos clásicos da nosa dramaturxia– mais de dudosa rentabilidade económica». E conclúe: «As institucións –con criterios (nestes pagos escasean máis os criterios que os cartos)–, son, sen dúbida, as que deben asumir esta responsabilidade».

completa campaña de investigación e divulgación dos momentos máis importantes da actividade escénica de Galiza anterior ao teatro (re)fundacional:

- Falta a revisión do que poderíamos chamar textos clásicos da nosa dramatúrxia. Penso, por exemplo, en Galo Salinas, Cuveiro Piñol, Lúgris Freire, Comellas Coimbra, Vilar Ponte, Xaime Quintanilla, San Luís Romero e mesmo Leandro Carré.
- Falta o estudo e posterior espallamento de documentos de obrigada referencia para o estudioso do teatro galego, como poden ser a MEMORIA, de Galo Salinas e OS APONTAMENTOS, de Leandro Carré Alvarellos.
- Falta aínda, unha elaboración e clasificación dos documentos relacionados co Conservatorio Nazonal de Declamación e máis da primeira Escola Dramática Galega.
- Non está estudado, tampouco, suficientemente o teatro galego na emigración e no exilio. Nalguns centros galegos, como no de Barcelona e Xinebra, houbo unha actividade teatral certamente importante. En Suíza, por exemplo, estreñaron-se algunhas peciñas de Xenaro Mariñas del Valle [Pillado 1985: 65].

Unha situación como a descrita serve para ponderar a enorme importancia de iniciativas de documentación da actividade realizada como as promovidas pola LUÍS SEOANE ou a ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA –os *Cadernos do espectáculo* e as *Memorias*, respectivamente.

4.2.2.6. Debilidades de repertorio

Durante a década de setenta o sistema teatral galego comezara a sancionar uns materiais e regras diferenciados dos repertorios españois que atinxían a temática, as vías de produción e distribución e, fundamentalmente, a lingua empregada nas encenacións. Con todo, aínda ficaba moito camiño por percorrer para que se identificase con clareza un feito tipicamente galego de creación e consumo de produtos escénicos⁷³⁵ e os creadores non ignoraban esta circunstancia; así o recoñecía, por exemplo, Manuel Lourenzo:

–O teatro galego, en xeral, non atopou o propio camiño; o teatro necesita ter medios e estabilizarse, tamén coñecer a demanda do público e dar resposta a esa demanda. Fai falta moita preparación, compañías fortes e ben organizadas, e tamén investigación [HL 6-4-1981].

Nesta altura xa non abundaba cun teatro «popular» e «realista», posto que as importantes mudanzas socio-políticas acontecidas nos últimos anos impuñan novas exixencias; porén, esas exixencias non sempre resultaban facilmente identificábeis para os envolvidos na produción teatral⁷³⁶.

⁷³⁵ O sistema catalán, entretanto, canonizara dinamicamente certas posibilidades repertoriais, como as agrupadas so a epígrafe «teatro mediterráneo» –en que se incluían fórmulas festivas que incorporaban o lume e os fogos artificiais, as referencias á auga e o sol e un certo contido mítico.

⁷³⁶ En diferente grao, estas dificultades estendíanse a outros sistemas do Estado, non unicamente ao galego: «El panorama del teatro español es confuso –o crítico– porque corresponde a la confusión de la sociedad que lo produce y lo contempla. Si los políticos –es un ejemplo– no saben demasiado bien por

4.2.2.6.1. Un comezo dinámico

A enerxía despregada polos grupos (re)fundacionais na procura de posibilidades repertoriais mantivo a súa intensidade a comezos dos oitenta, de maneira que –en virtude da lei de proliferación– o fortalecemento do sistema se presentaba como un horizonte perfectamente alcanzábel⁷³⁷. Neste sentido, as brigas e disensións que tiveron lugar no conglomerado de produtores reflectían unha saudábel diversidade de modos de entender o repertorio: cada un dos elementos integrado na rede de relacións abrigaba a pretensión de gañar máis capital específico a partir dos repertoremas que propugnaban.

As faccións que se estableceron no interior de TEATRO DO ESTARIBEL [vid. 4.2.1.3.] –e cuxas tensións provocarían a desarticulación da cooperativa– son un exemplo deste tipo de disputas pola canonización dunha opción de repertorio. Roberto Vidal explicaba a diverxencia de criterio entre os que regresaran de Madrid e os que nunca marcharan: segundo o seu parecer, os que viviran a experiencia madrileña eran máis renitente a investigar e propor fórmulas de produción e consumo teatral que non imitasen os repertorios do sistema referente de oposición e que fosen o suficientemente atractivas para o pobo galego como para que as asumise.

–¿Qué pretendían facer os outros catro dentro do teatro?

–Espectáculos de éxito, moi profesionais, caseque científicos, cun rigor excesivo, tan excesivo como matemático, onde non se deixaba marxen a investigación, a novas posibilidades de interpretar o teatro como medio de comunicación. Non se podía fuxir dos sistemas mais clásicos da concepción teatral.

Nós queremos buscar, traballar de cara a un teatro galego, cunha identidade propia, abordar temas, cuestións cunha presenza específica en Galicia, enraizar cunha cultura popular que ten unhas características concretas e independentes [Outeiro 1981].

Sen dúbida, trátase da opinión subxectiva dun dos embrullados na desavenza⁷³⁸; no entanto, a resposta de Vidal Bolaño evidencia a existencia dun confronto de visións á volta do proceso creativo. ANTROIDO tiña unha vontade decidida de probar canles diferentes polas que circulase a actividade escénica, ultrapasando os

dónde andan, ¿por qué las gentes del mundo del espectáculo deberían demostrar mayor lucidez? Estamos ensayando democracia en la calle, en las instituciones y, supuestamente, en el pensamiento» [Marsillach 1981].

⁷³⁷ Antón Figueroa [2001: 36] lémbraunos que «a lei, no interior do repertorio, é tan productiva como a loita entre estratos».

⁷³⁸ O enfrontamento agromou cando se propuxo a posibilidade de realizar un espectáculo de rúa, posibilidade rexeitada polos integrantes de ANDRÓMENA. Estas eran, para Vidal Bolaño, as razóns da súa negativa: «Unha delas baseábase no pouco tempo que tiñamos pra preparar todo o traballo. Pro tamén, existía un medo ao fracaso, a un posible deterioro da imaxe que o “Estaribel” conquirira; significaba caer, según a súa opinión, un tanto baixo dentro da súa profesionalidade. Conformábanse con traballo rutinario, convertíndose nunhos oficinistas do teatro, sen empregar como algo fundamental, a creatividade. Ningún de nós tiñamos unha experiencia nese camiño, polo tanto expuñanse moitas dúbidas que facían imposible esa nova realización» [Outeiro 1981].

argumentos lexitimadores do momento (re)fundacional e evitando a reprodución mimética de modelos españois no intento de se protexer contra a asimilación. Roberto Vidal explicaba o proceso de traballo que desencadeara a ruptura:

Pretendíamos reivindicar a rúa como lugar mais propicio pra establecer unha relación distinta entre o actor e o espectador. No primeiro bloque, co que actuamos iste vran, non usaríamos a palabra, iba ser unha representación móvil, que abarcaría distintas rúas; e que deixaría ver outra concepción do marco teatral, o espectador tiña que desplazarse pra enterarse da historia.

Era un teatro que tíñamos que facer. Non se pode quedar nunhas fórmulas cuia eficacia xa está comprobada. Polo tanto, tíñamos a obriga de investigar as nosas fontes e arriscarnos pra crear unha estética e unhas formas novas [Outeiro 1981].

As reticencias a se someter ao contexto galego —e a preferencia por «forzar a situación»— non eran privativas dos integrantes de ANDRÓMENA, pois invadía moitos dos «regresados» da capital española:

Xulio Lago, de «Mari-Gaila», denunció la ignorancia «de la gente de la literatura sobre la existencia del teatro gallego», al tiempo que se opuso, con argumentos que luego defendería con poco énfasis, al planteamiento que sobre la necesidad de adaptarse a la realidad había hecho el representante de «Antroido» [LVG 31-7-1982]⁷³⁹.

Estes creadores fuxían das tentacións populistas⁷⁴⁰ e propuñan feitíos moi profesionalizados⁷⁴¹ que, no plano formal, incorporaban trazos expresionistas⁷⁴², nuns casos, e tentativas brechtianas⁷⁴³, noutros.

⁷³⁹ A crónica recolle as declaracións realizadas na mesa redonda celebrada na Coruña dentro do curso de verán —tantas veces citado xa— organizado nesa cidade pola Universidade de Santiago.

⁷⁴⁰ O seu rexeitamento a calquera concesión populista levounos en ocasións a se lamentar da distancia que separaba ao pobo galego das propostas escénicas que realizaban —«Existe una gran separación entre el pueblo gallego y su teatro» [J.C.M. 1981]— e mesmo a culpabilizar a este do esmorecemento da actividade escénica: «"Cos datos obxectivos habería que comezar xa a entonar un requien por esta actividade, pois eso parece querer a sociedade galega" [...]» [X. Gómez 1982].

⁷⁴¹ «O facer o espectáculo tal como se fixo supón un reto de capacidade en base á infraestrutura que hai», comentaban os membros de MARI-GAILA con motivo da estrea en Compostela de *Ensaio festivo para unha marcha fúnebre*; «incorpórase ao grupo un escenógrafo profesional, o que nos parece un dos pasos máis importantes que aporta este espectáculo» [LVG 28-7-1981].

⁷⁴² Así describía a proposta estética de MARI-GAILA un informe publicado na prensa diaria [ECG 25-7-1983] en que se recollía a actividade desenvolvida até esa altura: «En catro anos de traballo ininterrompido o esforzo da Compañía tivo como resultado público a produción de catro espectáculos que, coidamos, foron estímulo para o melloramento do teatro galego en xeral e que serviron para plasmar en escena, e dicir, na práctica, unhas teorías éticas e estéticas que configuran o proxecto artístico de Teatro da Mari-Gaila e que, partindo do expresionismo e dun concepto xeométrico do movemento como valor dramático, teñen como meta o Esperpento». Segundo Xosé Cermefío [1984], no último deses espectáculos —*A noite das tribades* (1983), de Per Olof Enquist— moderábanse algúns dos trazos expresionistas que caracterizan o traballo da compañía até entón: «Mari-Gaila ha realizado en esta ocasión un trabajo serio, de gran altura formal y en el que parece domar su peculiar propensión a un exagerado tenebrismo y abarrocamiento».

⁷⁴³ A crítica publicada no segundo número de *Don Saturio* sobre o espectáculo de TROULA *Pedro Madruga, conde de Caaminha señor de Soutomaior* —«unha obra que desdramatiza a acción, que nega a "teatralidade"»— sinalaba: «¿Teatro épico? [...] eo, aunque dunha épica sen dialéctica [...]» [C.L. 1981c].

As opcións de repertorio postas en circulación nestes primeiros anos oitenta non se limitaron ás defendidas polos dous sectores presentes no fanado proxecto de ESTARIBEL, pois foi relativamente extenso o abano de posibilidades repertoriais sobre o que experimentaron as agrupacións dramáticas.

Unha das propostas máis consistentes foi a realizada pola COMPAÑÍA LUÍS SEOANE, que, consciente do reto que supuña alargar e modernizar a escena galega sen se distanciar do pobo ao que se dirixía, tentou un delicado equilibrio entre o rescate da tradición, a importación de prestixiados modelos occidentais e a confección de novos materiais sobre os que investigar⁷⁴⁴. A nómina de dramaturgos escollidos para as súas encenacións é un claro indicador desta vontade: por un lado, Otero e Cunqueiro –*A casa das tres luas* e *Muller de mulleres*–; por outro, Genet, Plínio Marcos e Beckett, e, finalmente, Manuel Lourenzo –*A noite dourada de Mimi da Cora*⁷⁴⁵.

Aliás, na produción teatral galega probáronse timidamente camiños como o *clown*, o *music-hall*⁷⁴⁶ ou a celebración dramática deambulante polas rúas dunha localidade –no intento de incorporar ao repertorio galego outras concepcións da celebración teatral– e déronse tentativas serias de consolidación da liña de teatro infantil, tanto de actores como de títeres, incorporando nalgún caso elementos tradicionais da parateatralidade galega⁷⁴⁷.

Ademais de achegas formais e temáticas, as compañías procuraron novas vías de contacto co público que traspuxesen a actividade dramática galega alén dos límites onde a confinaba o debilitado mercado. Tal e como denunciaba o director de MARI-GAILA, cumpría mellorar as condicións en que se realizaba a distribución dos espectáculos galegos:

La costumbre del teatro de la que habla Xulio Lago, está realmente lejos de las iniciativas usuales en estas tierras. La temporada teatral viene con el verano y, como los turistas menos pudientes, al rato se va sin dejar rastro. En las ciudades pequeñas y en los pueblos se conoce el teatro por las referencias de la televisión o por el recuerdo de alguna verbena a la que, «además de los gaiteros», hubiera acudido algún grupo itinerante, en su labor similar a la de los espectáculos medievales [...] [J.C.M. 1981].

⁷⁴⁴ «Hay que abrir salas, así como crear compañías, investigar y buscar público», declarara Manuel Lourenzo [HL 1-9-1980].

⁷⁴⁵ Así o proclamaban na pre-inauguración da Sala Luís Seoane: «Tratamos de buscar espectáculos variados que conecten con un público amplo y por eso representamos clásicos y contemporáneos, tanto gallegos como universales, a los que traducimos al gallego» [Merino Selgas 1981].

⁷⁴⁶ *Esto non é serio, señores*, de CARITEL –creada a partir de textos de Karl Valentin– experimentaba con este rexistro.

⁷⁴⁷ É comprida a nómina de agrupacións que encenaron espectáculos infantís a comezos da década: ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA, ANTROIDO, ESCOLA DE TEATRO DO CONCELLO DE NARÓN, ARTELLO, TRÉCOLA, A FARÁNDULA, OS MONICREQUES, TAPARRATÁ etc.

Á incorporación doutras fórmulas de consumo coadxuvou o proxecto da LUÍS SEOANE, diferente do resto de espazos onde se acostumaba programar teatro⁷⁴⁸. «El público se encontró con una sala moderna, que rompe todos los esquemas de los teatros típicos», proclamaban as crónicas [LVG 2-9-1981], e, sen dúbida, representaba na Galiza unha nova maneira de concibir o lugar de exhibición teatral⁷⁴⁹.

[...] diseñada por el arquitecto Reboredo con un carácter moderno y funcional, y con un escenario de siete metros por seis de fondo que tiene la singladura de admitir espectadores no sólo de frente, como en los teatros tradicionales, sino también desde el fondo⁷⁵⁰. Dotada de un excelente sonido y de un magnífico equipo de luces [IG 11-11-1981].

Porén, a innovación non radicaba unicamente no deseño da sala e no feito de cobrar billete⁷⁵¹; a relación do público coa programación era igualmente singular. Os comunicados emitidos polo Clube de Espectadores envolvían unha revolución no concepto de consumo teatral⁷⁵² porque supuñan unha participación diferente do espectador na celebración dramática⁷⁵³.

Unha idea sobrevoaba sobre a maior parte das opcións de repertorio que loitaban por seren canonizadas a comezos dos oitenta: a preocupación por obter produtos rigorosos e de calidade que non propiciasen a asociación entre «teatro galego» e «creacións menores», tan perigosa para un sistema non consolidado⁷⁵⁴. Nalgúns casos, este designio implicaba –para alén dunha coidada interpretación–, unha posta en escena que non tivese que estar necesariamente condicionada pola precariedade e as limitacións que interpuña a difícil situación económica das

⁷⁴⁸ «A cultura de Galicia deixa un pouco de ser, como decía con amor-odio James Joyce da Irlanda, o espello roto dunha criada», publicaba a prensa con motivo da inauguración da sala [A. Castelo 1981].

⁷⁴⁹ «Xa está ben de representar sobre caixa de madeira», declaraban Manuel Lourenzo e Miguel Pernas [A. Castelo 1981].

⁷⁵⁰ Antes da inauguración da sala, a COMPAÑÍA LUÍS SEOANE experimentara en *Dous perdidos nunha noite suxa* (1980) unha disposición non frontal –«unha nova forma de facer e ver teatro», dicía o programa de man–, algo que xa fixera a ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA con *Edén* (1979).

⁷⁵¹ Esta novidade repertorial levaba consigo outros comportamentos pouco frecuentes, como a puntualidade no comezo das funcións: «Durante dez días consecutivos, cunha pontoalidade horaria insólita entre nós, a Compañía Luís Seoane –que facía a súa presentación– puxo en escena “Dous perdidos nunha noite suxa” [...]» [C.L. 1981a].

⁷⁵² Segundo se lía nos xornais coruñeses, o Clube ía «encaminado a conseguir una participación más directa y eficaz entre los espectadores y el hecho teatral» [IG 14-10-1982].

⁷⁵³ Vexamos un exemplo de comunicado: «A última obra en cartel no teatro “Luís Seoane”, “A noite dourada de Mimí da Cora”, [...] acadou nos inquéritos que realiza o Clube de Espectadores entre o público asistente ás funcións, a calificación global de “Boa”, cun amplo sector do público (perto do 50 por cento restante) que calificou de “moi boa”». Coincide unánimemente o público en salientar a excelente interpretación de Miguel Pernas no papel de Mimí da Cora; así como aprecia a calidade da iluminación do espectáculo. O Clube de Espectadores dá as grazas ao público asistente ao teatro pola súa colaboración e reitera a necesidade de ampliar o seu campo de actuación, polo que aberto [*sic*] a todas as ideas e persoas que queiran colaborar na súa necesarias proxección e realizacións futuras» [IG 4-12-1982].

⁷⁵⁴ Os integrantes de MARI-GAILA explicaban que o seu espectáculo *Ensaio festivo para unha marcha fúnebre* representaba «un esforzo grande pra que a obra teña unha calidade que obrigue a un respecto polo teatro galego» [LVG 28-7-1981].

compañías. Os grupos que máis se adaptaban á adversa realidade en que se movía a actividade dramática da altura refreaban en maior medida os desexos de amplificar os medios empregados nas súas propostas –elenco, escenografía, iluminación etc.–, mais, no xeral, puidesen ou non satisfacela, existía en todos unha forte vontade de que os seus produtos alcanzasen unha outra dimensión.

O crecente valor concedido á escenografía e as proporcións que esta ía alcanzando é un dos indicadores desta tendencia⁷⁵⁵. A recepción dos espectáculos tomaba en consideración este elemento, como corroboran a maioría das escasas críticas que se publicaban. Xosé Lourenzo [LVG 8-10-1982], por exemplo, ponderaba o traballo de Paco Conesa, responsábel do aparato escénico de *Acto Cultural*, de MARI-GAILA:

Por seguir un orde, gosto de falar primeiro de escenógrafo e escenografía. O clímax, ambiente e arroupamento no que percisase desenvolver o «acto cultural» que a «Sociedade Louis Pasteur» quer-nos ofrecer a nós, espectadores, e posibel por mor dunha escenografía a que calificativos como poética, maxestuosa, inxeniosa, patéticamente decadente, ou deliciosamente lúdica, non alcanzan a definir coa xustiza que merece. Polo que é perciso estar na sala e palpala ao traveso de tódolos sentidos.⁷⁵⁶

A priorización da calidade do espectáculo sobre calquera outra faceta externa envolvía certos sutís riscos, posto que o estadio que vivía o sistema non permitía desatender a situación xeral dos repertorios galegos de cuxa instalación social dependían os teatrais. Comentarios como o realizado por Eduardo Puceiro⁷⁵⁷ no suplemento *Antena Dominical* [29-5-1983] non estaban a ter en conta este condicionante:

[...] yo no creo que tenga que existir un teatro catalán o valenciano. Debe existir un teatro bien hecho y nada más.

Eventualmente, unha encenación cun altísimo nivel interpretativo e técnico podía resultar moi distante para o público galego; noutras palabras, se non existía unha coherente planificación teatral –tamén por parte dos creadores– que garantise o acceso a recursos mediante a asistencia á celebración dramática, o pobo desenvolvería unha resistencia pasiva diante do repertorio teatral que se lle propuña.

⁷⁵⁵ Os exemplos son abondosos: os cabalos de *atrezzo* incorporados por TROULA ao seu *Pedro Madruga*, así como o deseño da vestimenta –«un traballo dunha calidade pouco común entre nós» [C. L. 1981c]–; a cama elástica de *Dous perdidos nunha noite suxa*, da LUÍS SEOANE; a escenografía de *Ensaio festivo...*, en que MARI-GAILA investiu un millón de pesetas –«unha estrutura escenográfica totalmente fora do habitual en nós» [LVG 28-7-1981], segundo confesaba o grupo– etc.

⁷⁵⁶ Tamén é verdade que cando os comentaristas non tiñan bagaxe crítica para xulgar outros aspectos, a escenografía e iluminación, nuns casos, e o soporte literario, noutros, servíalles como argumento central do artigo.

⁷⁵⁷ Eduardo Puceiro sería director do CENTRO DRAMÁTICO GALEGO entre 1988 e 1989.

4.2.2.6.2. Enerxía desaproveitada

Porén, os creadores de repertorio precisaban da participación decidida do poder autonómico e local na planificación cultural e esa intervención non se producía. Nestas circunstancias, a cristalización dos repertorios alternativos víase enormemente dificultada e o esforzo dos traballadores da escena non obtiña os froitos esperados. A precariedade do mercado anulaba os efectos positivos da competencia entre as diversas opcións e impedía a canonización dinámica duns elementos de repertorio sobre os outros; aliás, a deficiente institucionalización non favorecía ningún tipo de sanción.

A norma sistémica que representaba a lingua galega tampouco experimentaba un fortalecemento real na sociedade galega, fóra dun recoñecemento superficial e ritualizante, tal e como denunciaba a COMPAÑÍA LUÍS SEOANE na súa *Memoria 1980-1983*:

Non, a normalización talvez non sexa cousa dunha década. Quizaves que aínda haxa que recordar aquel principio que animara ás Irmandades da Fala no primeiro terzo do século: salvar a lingua. Porque o noso galego, despois de ser maltratado coa escusa da rendabilidade política, volve á catacumba literaria e ao discurso institucional, sen ter conquistado o vigor de lingua en pleno uso.

Neste contexto, a actividade teatral non atinxía unha verdadeira instalación social e aínda que se mantiña a produción espectacular, a exhibición das propostas dos grupos concentrábase nas datas festivas e as funcións continuaban a ser algo extraordinario na vida das vilas galegas, como sinalaba Manuel Lourenzo nunha reflexión en que tamén esbozaba o paradoxo da «dupla versión» –galega e española– ao que se viron abocadas algunhas agrupacións teatrais galegas –principalmente as integradas polos que coñeceran a vida teatral madrileña antes de 1978:

Sociedade e teatro parecen estar de acordo nunha cousa: en existir para as festas. O teatro profesional galego, que ampliou notábelmente o seu repertorio coas traducións, continua a ser parco en montaxes –unha por ano, máis ou menos e salvo excepcións–; vive das efemérides festivas en perene, e cada vez máis escasa, itinerancia; pensa na dobre versión⁷⁵⁸, ou pronto pensará, cara aos mercados do exterior; a sociedade non o apoia, e el parece enredar-se nos seus propios tormentos. ¿Desgaleguización da sociedade? ¿Des-socialización do teatro? ¿Simples afogo económico por

⁷⁵⁸ «Un tema a debate hoxe no teatro galego», informaba o nº 1 do *Boletín de Información Teatral da EDG*, onde César Anxo Lombra puña como exemplo o posicionamento da compañía de títeres TITIRITÍ: «[...] colaboramos cun grupo catalán que tamén fai teatro de animación e montamos unha oferta conxunta, nós en galego e eles en castellano aínda que son cataláns e saímos a determinados lugares. En canto a segunda cuestión de como vemos a problemática da traducción ou das versión ao castellano pois non o temos moi claro e de feito na próxima montaxe que estamos a plantexar imos facelo de tal xeito que non sexa necesario a traducción, que co espectáculo tal e como foi concebido en galego se poda saír fora de Galicia sen traducción. Pensamos, con todo, que se poderían facer as versións e que hay moitos camiños por onde tirar... Non hai que ser excesivamente ríxido nesto».

estas e outras causas? ¿Só pode haber teatro se hai apoio institucional? E o público, ¿para quen o deixamos? [M. Lourenzo 1983a].

Xulio Lago explicaba o despropósito que supuña concorrer ao mercado do sistema referente de oposición cuns produtos escénicos creados a partir de repertorios alternativos:

«De nuestra última obra, estrenada en agosto, únicamente hemos podido hacer cinco representaciones en Galicia, tres de ellas gracias a los circuitos de la universidad. Ahora iniciamos unha gira por Madrid, Andalucía y Extremadura con el mismo montaje y, en quince días, haremos el doble de funciones que en los últimos seis meses». Lago [...] lamenta la paradoja que supone el concebir obras en gallego destinadas a un público específico que finalmente serán más conocidas en Getafe o en Marbella que en la propia Galicia [Vence 1983].

Perante estas perspectivas de mercado, a atención á lingua galega que empregaban os actores pasaba a un segundo plano⁷⁵⁹ e, en ausencia dunha verdadeira planificación governativa no terreo teatral, as subvencións que se concedesen a estas encenacións non reverterían realmente no avigoramento do repertorio galego.

Ademais da saída aos mercados exteriores, os grupos probaron outras posibilidades de repertorio que lles permitisen sobrevivir nun panorama tan hostil. O colectivo vigués A FARÁNDULA explicaba á ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA⁷⁶⁰ a que sería a derradeira tentativa do grupo –un espectáculo de *clown*– antes da súa disolución a finais de 1983:

Atravesou «A Farándula» nesta primavera unha crise humana i económica (algo seguramente cíclico no teatro galego) que fixo que todo o traballo, tanto artístico como burocrático, quedara retrasado. Mínimamente superado este bache lanzámonos de cheo á montaxe dun espectáculo de clowns⁷⁶¹ –teima na que hai anos vimos traballando–, tratando de facer un gran espectáculo no que quixemos conxugá-lo ritmo das nosas montaxes na rúa coa poética retranqueira e chispeante dos pequenos traballos pallasísticos que temos feito. Arriscamos moito, económica e teatralmente, para superar ese gran minifundismo e catividade artística coa que se está a traballar no teatro infantil e de animación en Galicia.

Así, un dos refuxios destes anos foi o teatro para os máis novos, campo en que algúns se especializarían para poder dar o paso á profesionalización⁷⁶².

⁷⁵⁹ «A obra en cartel, “Amantes” de Brian Friel, polo grupo “Ítaca” [...] mereceu por parte do público unha boa calificación global, se ben se critican aspectos lingüísticos que son erros no texto e discurso teatral», dicíase nun dos comunicados remitidos á prensa polo Clube de Espectadores da Sala Luís Seoane. Paradoxalmente, o espectáculo estaba dirixido por Eduardo Puceiro, quen reclamaba insistentemente para o teatro galego cotas máis altas de calidade.

⁷⁶⁰ Carta de 23 de xullo de 1983 [APML].

⁷⁶¹ «[...] o primeiro espectáculo exclusivamente paisístico que se fai no teatro galego [...] un espectáculo altamente comunicativo e participativo no que se fixan tres tipos de paiaños: Xocas, Baldrocas e Casimiro, que permanecerán como personaxes estables nas montaxes que deste estilo fará a Farándula» [Rúas 1983] Infelizmente, *A Farándula* non daría continuidade a esta temática.

⁷⁶² Na nómina de compañías con dedicación exclusiva, José Luís Gómez [1983] comentaba: «Como profesionales del teatro se declaran: “Luis Seoane” y “Troula”, en La Coruña; “Antroido” y “Mari-Gaila”,

Un exemplo moi significativo de procura de fórmulas distantes das tipicamente burguesas e de atención especial ao mundo infantil⁷⁶³ represéntao a actividade desenvolvida por ANTROIDO desde a escisión de TEATRO DO ESTARIBEL –verán de 1981– até a creación do CDG en 1984: a compañía de Vidal Bolaño deu nestes anos funcións dun espectáculo de rúa –*Ruada das papas e o unto* (1981)–, de dúas montaxes con títeres –*Touporroutou da lúa e do sol (Farsada choqueira para actores e bonecos, ou viceversa)* (1982) e *Romance dos figos de ouro* (1983)– e de *Percival*, unha «celebración choqueira, ceiba e maiormente irrespeitosa arredor de xestos, contos, ditos, poemas, panfletos e pintadas de Xosé L. Méndez Ferrín, acomodado pra o teatro por Roberto Vidal Bolaño» [ECG 25-7-1983].

Se a sanción dinámica dunhas opcións de repertorio sobre outras estaba fortemente limitada polas especiais características dos elementos que integraban os factores Mercado e Institución do sistema teatral a comezos dos oitenta, a dimensión estática do proceso canonizador resultaba practicamente inexistente. A escasa presenza do teatro no ámbito académico, a falta de plataformas editoriais en que dar á luz estudos sobre a dramaturxia galega e a preponderancia entre os espectáculos das compañías profesionais dos textos traducidos ou de autores contemporáneos –nalgúns casos, asinados por algún dos integrantes do grupo–, provocaba que –a diferenza do que sucedía noutros xéneros– ningún título do pasado fose claramente recoñecido como monumento e asumido pola colectividade como factor de cohesión socio-semiótica.

Os contados esforzos por sacralizar nomes e títulos da historia teatral galega –na súa vertente literaria, polas razóns que xa se explicaron– estiveron protagonizados case en exclusiva pola ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA e a LUÍS SEOANE, ora a través da elección dos textos que encenarían, ora mediante as publicacións que ambas promovían. Así, a colección dos *Cadernos da EDG* iniciaba a década de oitenta publicando *A casamenteira*, de Bieito Fandiño, e *O entremés famoso sobre a pesca no río Miño*, de Feixó de Araújo, era a última das entregas da serie neste período previo á creación do CENTRO DRAMÁTICO GALEGO. A intervención canonizadora de ítems do pasado realizada pola COMPAÑÍA LUÍS SEOANE tería como máximo expoñente a

en Santiago; “Artello”, “A Farándula” y “Máscara 17”, en Vigo; “Caritel”, en Orense, e “Ítaca”, en Vilagarcía. Existen otros grupos profesionais de títeres y marionetas, facetas que en los últimos tiempos son las que dan más cuartos.» O parcela de mercado destinada a este tipo de espectáculos era a única que semellaba crecer: no ano 1983, por exemplo, paralelamente ás V Xornadas de Teatro Galego da Coruña celebrouse o I Ciclo de Mimo, Guiñol e Teatro Infantil, que levou representacións de cinco agrupacións polos barrios da cidade.

⁷⁶³ Roberto Vidal explicaba a razón da produción infantil: «La necesidad de sobrevivir –dijo– nos llevó a hacer títeres, espectáculo con el que nos va mucho mejor que cuando poníamos en escena otras obras» [LVG 31-7-1982].

encenación d'*A casa das tres luas*, sobre textos de Otero Pedrayo, e o correspondente *Caderno do espectáculo*, onde Manuel Lourenzo deixaba constancia da súa dupla veneración por Otero e Cunqueiro:

Cumpria que falara algo da obra, do *porqué* e *de que maneira*. É o que sempre se insiste. Non e si. Do que se sente nunca se pregunta, e é o que sai. Falaria de Otero, meu Señor, e de Cunqueiro, meu Señor, tan xuntos, como outras veces fixen. Non e si. Matino apoloxias. Iso vende se a figura é política. Mais os meus señores descansan. Faria un poema, se poder. Fago teatro, iso é tudo. Ou cuase [M. Lourenzo 1981: 19].

O caderno dedicado á posta en escena da obra de Otero Pedrayo incluía colaboracións asinadas por Ramón Piñeiro, Domingo García-Sabell, Jenaro Marinho del Valle, Manuel María, Ricardo Carvalho Calero e Xosé Filgueira Valverde –nómina indicativa da penetración que a publicación estaba a alcanzar nos ambientes literario e político– e todo el estaba atravesado por unha vontade canonizadora. Eis, por exemplo, a opinión de Manuel María:

Coido que hai moito que estudar, que deprender e que cavilar no teatro de Otero Pedraio. E, sobor de todo, compre representalo. Resulta inconcebible que, a estas alturas, aínda non se representara endexamais, enteira, unha peza teatral súa. Poucos escritores houbo entre nós cunha fantasía tan grande, con tal poder de evocación, que fora dono da fala como él o foi e que tivera un senso tan galego e tan poética ó mesmo tempo do pasado da nosa tribu, con toda a súa estrana e misteriosa complexidade. É de xusticia tamén suliñar o seu fondo e cabal senso da beleza, cecáis un pouco romántico demais, pro cheo de paixón e de lumiosas e crarificadoras intuicións. Ahí está, pois, o teatro de Otero Pedraio, abandonado e esquecido, agardando por alguén que sepa leelo e, sobor de todo, representalo [Manuel María 1981].

4.2.2.6.3. O agromar da resistencia social diante dos repertorios teatrais galegos

Por inercia, teimosía ou confianza en que a conxuntura mudase, os creadores de repertorio continuaron a procurar fórmulas de produción e consumo teatral que dotasen o sistema dunha especificidade galega que o protexese da subsidiariedade a respecto da cultura española. A LUÍS SEOANE explicábao na súa *Memoria 1980-1983*:

Mal que ben, o teatro contribuí a esta tarefa revitalizadora, e contribuí en dúas dimensións: a puramente lingüística e a formal. Desde o punto de vista formal, teñen aflorado, nos últimos tempos, diversos estilos sobre unha maior variedade de temas; e aínda que a crítica e o debate non existan, pode-se detectar a evolución dos métodos e formas de traballo. Através do teatro, Galiza olla-se no mundo e non só na auga empozada dunha corredoira.

Con todo, a súa actividade víase cada vez máis esganada⁷⁶⁴, coa consecuente ameaza para o sistema. Xa non sorprendía a desidia planificadora mostrada polos

⁷⁶⁴ «La vida de unos actores en régimen de subsistencia, el escaso interés de los ciudadanos por esta noble manifestación artística y la falta de la más elemental infraestructura, define el marco de la cotidiana

políticos conservadores que exercían o goberno autonómico⁷⁶⁵; porén, a falta de ductilidade das camadas nacionalistas diante dos intentos modernizadores dos repertorios galegos resultaba tremendamente decepcionante⁷⁶⁶:

[...] han sido los propios medios galleguistas quienes marginaron y defenestraron cualquier intento de adaptación a los cambios sociales y culturales de las últimas décadas [Rábade 1984a].

O teatro galego desexaba superar os argumentos lexitimadores da etapa (re)fundacional⁷⁶⁷, mais o retraso na definitiva instalación social da actividade dramática facía imposible esquecer os trazos que lle daban «razón de ser». Desta maneira, caíase en contra-sensos como o paradoxo que supuña argumentar como factor de lexitimación a parateatralidade nun momento en que a sociedade galega estaba a sufrir unha drástica des-ruralización e o consecuente distanciamento con esas prácticas⁷⁶⁸. Manuel Lourenzo explicábao nun lúcido artigo titulado «O teatro galego ten crise de identidade»:

[...] unha sociedade agraria mantén as súas formas expresivas tradicionais entanto estas cumpren unha función, significan un ben para a colectividade; mais cando esta se transforma nunha colectividade industrial, con outras exixencias, outro habitat, e consecuentemente novos usos e costumes, as súas formas expresivas, as súas festividades, serán outras [...] A tradición,

tragicomedia gallega», escribía José Luís Gómez [1983] nun artigo sobre a difícil situación que atravesaba a sala Luís Seoane. «Por si no bastara con que la gente fuera poco al teatro, los que subsisten en este mundillo aún tienen que soportar: contratos fantasmas; que les queden a deber; que les inviten a actuar al aire libre, llueva o no llueva; que les seduzcan para que confundan la bohemia bien entendida con hacer simplemente el ridículo, y otras cosas de peor gusto».

⁷⁶⁵ Desde a compañía Luís Seoane [*Memoria 1980-1983*] denunciábase que máis que unha verdadeira planificación cultural a administración mantiña comportamentos intervencionistas propios do réxime ditatorial: «Hai pouco decíase desde unha plataforma municipal que tiña rematado a época da cultura-beneficencia, sen proxección social, e que nos encontrabamos no principio dunha nova na que son as institucións públicas as que proporcionan a cultura aos cidadáns. [...] A tendencia, desde certas instancias da paixón política, a confundir administración pública con dispensario, a suplantar á sociedade nas súas funcións naturais, é unha característica non só dos sistemas políticos totalitarios, mais que encontra acomodo en certos eidos da xestión pública, especialmente os culturais, e maismente nun país como Galiza, onde o nivel de actuación social é baixo e as posibilidades de participar, escasas».

⁷⁶⁶ O peso que estas fileiras concedían á tradición como elemento lexitimador da reivindicación nacional representaba un lastro difícil de asumir: «La vanguardia no es incompatible con los clásicos. Pero cuando el pasado ahoga, por un respeto mal entendido y unilateral, a la vida del presente y del futuro, el culto a aquéllos se convierte en necrofilia cultural, tan propia, por lo demás, de una Galicia morriñenta que no levanta cabeza. Simplemente, renovarse o morir» [Rábade 1984a]. Infelizmente, nin ese culto inmovilizador atinxía o pasado dramático galego.

⁷⁶⁷ «No teatro galego temos que investigar e non deternos en fórmulas xa experimentadas», dicía Roberto Vidal [Outeiro 1981]; e non era o único: «[...] Manuel Lourenzo defiende la concepción universalista del teatro gallego, “porque no podemos estar siempre haciendo teatro con meigas y trasnos”» [J. L. Gómez 1982].

⁷⁶⁸ A comezos de 1984 TITIRITÍ propúxolle ao Concello de Santiago a organización do I Encontro Internacional de Parateatro, que finalmente non se celebraría. César Anxo Lombera explicaba o valor que se lle concedía á parateatralidade alén da función lexitimadora: «Titirití está máis nun tipo de teatro, que consideramos máis orixinario, lúdico, festivo e menos literario. Pensamos que a partir da E. Media o teatro colle unha dirección máis unidimensional no camiño literario. Nós tentamos de acercanos ao que era na súa orixe: máis maxia, comunicación e festa que literatura» [BIT 1].

entón, perderá o seu carácter funcional para acadar un carácter informativo, de consumo turístico na maioría dos casos.

Isto é o que ven acontecendo xa en Galicia coas tradicións e festas populares —entre elas as máis puramente teatrais, como as do Antroido—, das que só probas réplicas persistirán cando acabe de consumir-se a destrución do vello mundo agrário e panteista.

Estas formas e estas tradicións foron e veñen sendo reclamadas polo moderno teatro galego como arquetipos máximos onde toda futura realidade teatral debería asentarse. Crasa e comprensíbel equivocación. Comprensíbel, porque no pobre teatro galego son apenas única referencia. Porque a nosa sociedade arrastra un grave atraso no orde socio-cultural, e este atraso non posibilitou outras formas evolucionadas de teatro [M. Lourenzo 1983].

A pesar do urxente que se facía avanzar no repertorio teatral, as numerosas propostas de fórmulas máis actuais realizadas polos creadores non alcanzaban a se consolidar por falta de apoio institucional: a actividade dramática circulaba, pois, por unha vía morta.

Las razones de la debacle del teatro gallego, que ha conocido tiempos de esplendor no muy lejanos, son muchas y complejas. No vamos a caer en el tópico y la demagogia de culpar exclusivamente a la opresión ejercida por la cultura de las clases dominantes. Cuando, como ocurre actualmente, tiene lugar un rápido cambio de sociedad, no sólo entran en decadencia las viejas clases dominantes y su cultura, sino también la oposición cultural que no se adapta a tiempo al ritmo de transformaciones que se producen en el medio social. Y, realmente, a pesar de la grave postración institucional y marginación económica que padece el teatro en Galicia, esa ha sido la razón principal de su decadencia: miopía, tozudez o incapacidad para adaptarse a los nuevos tiempos [Rábade 1984a].

Como a xente do teatro era consciente, dunha ou doutra maneira, de teren entrado nun proceso que non estaba a conducir a ningures, o colectivo foi invadido dunha sutil sensación de abatemento que iría pouco a pouco aflorando nas súas propostas escénicas. Certamente, estaban cansos de loitar en solitario polo triunfo dos repertorios teatrais galegos e desexaban un sistema normalizado que lles permitise dedicarse en exclusiva á creación, sen ter que consumir toda a súa enerxía en deseñaren estratexias de planificación que evitasen o esfarelamento do que se tiña construído nas últimas décadas.

[...] nunca se escribe ou se fala de Teatro, de Arte Dramática, de Estética, de Linguaxe ou signos escénicos, de Creación, de Vida...; fálase ou escríbese de cartos, de infraestrutura, de política teatral, de espacios de «mercado»...

Craro que non é gratuito. É unha constante significativa: fálase, non do que «é», senón do que se carece.

Debe ser que, como as voces alleas a os propios creadores mantéñense perpetuamente silenciosas, teñen que falar os creadores, os que soamente queremos crear, *facen* o Teatro; e falamos do que non temos.

Quixera que fose a derradeira vez. E no futuro, darlle vida e prolongación ao produto artístico debatindo os mundos creativos, non soamente os mundos económicos e de política cultural, debatindo a función social do actor, a Arte dunha interpretación, a plástica dun espectáculo, a estética dunha produción, o ritmo dun corpo, a Vida... e a Morte [Lago 1984].

Nos primeiros anos oitenta, o mundo que rodeaba a produción teatral en Galiza transmitiu á sociedade a idea de conflito, de precariedade, de desolación..., termos todos que distanciaron ao pobo da celebración dramática. A festa que supuña nos setenta a chegada dos teatreiros ás vilas galegas⁷⁶⁹ deu paso pouco a pouco a unha outra visión moito menos divertida. Nun controvertido texto publicado no suplemento dominical do *Faro de Vigo* [23-1-1983] –onde se chegaba a afirmar que o teatro galego non existía– acumulábanse estas asociacións:

Tampoco la desnutrida escena gallega ha sido, por lo general, proclive ni a la alegría ni al cachondeo. Aún diría más: la risa ha sido siempre vista con recelo dentro de la profesión, como algo sospechoso que convenía evitar. Recuerde aquella versión de «As Nubes» de Aristófanes que realizó el grupo Artello de Vigo; era un montaje digno y divertido. Sospecho que algunos nunca les han perdonado que hiciesen que la gente se riese. [...] nuestros profesionales son tristes (las excepciones, si las hay, además de honrosas son semiclandestinas porque apenas se les ve el pelo). Son tristes y mediocres.

Independentemente de que fosen certos ou non, os conceptos que se foron relacionando co teatro galego provocaron unha perigosa resistencia aos repertorios, facendo que as perspectivas de futuro para o sistema fosen aínda máis desoladoras.

O grupo ARTELLO, ao que se refería a cita anterior, protagonizou en 1983 unha pequena revolución no panorama teatral co espectáculo *Celtas sen filtro*⁷⁷⁰, realizado a partir dun texto de Méndez Ferrín⁷⁷¹ e co que «conseguiron que unha boa parte de galegos comezaran a rir deles mesmos, a deixar de tomar en serio as cousas serias, a rebaixar a transcendencia metafísica e o estado sublime da saudade que nos fixeron metabolizar» [Soto 1997: 18]. A obra recibiu unha fantástica resposta de público⁷⁷² e

⁷⁶⁹ Así explicaba Manuel Lourenzo como os acollían antes de seren invadidos pola desolación e os problemas inmobilizadores: «Cando chegamos a unha vila ou aldea, pra eles é un feito extraordinario, como unha festa [...]» [HL 6-4-1981].

⁷⁷⁰ *Celtas sen filtro* estaba interpretado por Alfonso Agra, Rosa Álvarez, Ernesto Chao, Antonio Durán «Morris», Manuel Pombal e Rosa Hurtado, baixo a dirección de Eduardo Alonso. A música era responsabilidade de Luís Carro e estaba executada por Rubén Pérez, Pepe Bardallo, Javier Martínez, Alberto Pérez, Juan Zunzunegui e o propio Carro. Guillermo Steinbruggen encargárase da escenografía e Roberto Daste da coreografía. A montaxe incluía coros gravados a voz en off dunha ducia de actores.

⁷⁷¹ No programa de man incluíase un texto de presentación do autor en que explicaba o espírito que presidira o proceso de creación do espectáculo: «Unha peza de teatro que eu non sabería definir. Nela móvense diversas personaxes, unhas con duros perfís irónicos, as outras desleídas en salseiros máis leves e volátiles. Por primeira, e supoño que derradeira vez na miña vida, participo coa farándula nunha función teatral. // Entendédeme que eu non colaborei con ARTELLO senon que me deslicei no interior deste grupo singular e universalmente imaxinativo para soñar nel unha ametralladoira de ritmo endiañado. O resultado habédelo de vulgar vós. Eu so quero dar fé agora das horas de ledicia que gocei con ARTELLO mentras preparabamos a sesión de autocritica nacional que “Celtas sen filtro” é» [Soto 1997c].

⁷⁷² «Pois abaneáronse na parodia irreverente e ousadísima, na parábola espetada, misturada entre o gozo, a coña e a estampa caricaturizada de intelectuais, pasotas, divinos, momias, Troncosos de Castro, celtistas, deportivistas, tramposos das quinielas, panoramas de Jalicia e jalejos coma ti. Alí estaban retratados todos os que se preguntaban e os que non tamén, que carallo din os rumorosos» [Soto 1997c: 18].

os comentarios críticos acolleron con agrado a proposta dos vigueses⁷⁷³, que lembraba repertoremas que triunfaran noutros sistemas da periferia española⁷⁷⁴. Nun artigo presidido polo pesimismo –titulábase «Decadencia do teatro galego»–, Constantino Rábade [1984a] celebraba a achega de ARTELLO e advertía da negligencia que suporía non aproveitar unha opción repertorial que recibira unánime aprobación:

Si este trabajo se salva de la quema general, es debido a que refleja, precisamente, la despedida de un populismo de resistencia que hace tiempo carece de sentido y, por otra parte, se aproxima a la sociedad que realmente vivimos. El error residiría, no obstante, en no hacer de esta transición la antesala de espectáculos decididamente innovadores.

Infelizmente, ninguén recolleu a testemuña de *Celtas sen filtro* e o repertorema inactivouse após esta encenación, deixando vía libre aos conceptos negativos que se vinculaban á actividade dramática e a resistencia pasiva que a sociedade galega estaba a desenvolver⁷⁷⁵. Outras formas que incorporaban o humor dunha maneira máis sutil non alcanzaron a evitar seren esmagadas pola laxe de abatemento que se deitaba sobre o teatro.

O público afastábase da celebración escénica e a causa deste distanciamento non había que busca-la na falta de calidade das encenacións; lembremos que no primeiro inquérito realizado polo Clube de Espectadores a maioría dos interrogados consideraran a produción teatral galega «aceitábel». A resistencia nacía a partir do momento en que a asistencia ás funcións non reportaba ningún tipo de capital aos espectadores, pois até as encenacións de irrefutábel calidade eran consideradas herméticas, distantes ou marxinais –nunca elitistas, no sentido privilexiado do termo. Aliás, a función de radiografía social –inherente ao teatro e tan presente, por exemplo,

⁷⁷³ Eis dous exemplos [Soto 1997c]: «Los seis actores de ARTELLO realizan un encomiable esfuerzo interpretativo al encarnar a más de 40 personajes, que en algunos casos bailan e incluso cantan. El resultado es un producto teatral inédito en Galicia y totalmente exportable a otros puntos del estado [E.G. en *El País*]»; «[...] es un saludable intento de radiografía social donde todos directa o indirectamente, por activa o por pasiva, aparecemos. Texto, situaciones y actores establecen desde el primer momento un clima de comunicación directa con el público [Víctor Freixanes en LVG]».

⁷⁷⁴ «[...] a imaxinación contra o lume vaidoso do poder, como fixeran en Cataluña o grupo Els Joglars co espectáculo *Catalonia*, que moito rebumbio armara en certos sectores ortodoxos do catalanismo oficial, ou co *Castañuela 70*, entre o esperpento e a pandereitada española. // Sen embargo, a festa crítica de ARTELLO non foi mimética, senón orixinal, chea de ilusión e autocrítica, poñendo ante os espectadores o presente da Galicia que se respiraba, a realidade das súas estruturas sociáis, políticas, públicas e en moitos casos privadas, pero coñecidas ou influencias da realidade» [Soto 1997c: 18-19].

⁷⁷⁵ Esta resistencia inconsciente sumábase a outra moito máis activa que –aínda que en ocasións se mostrase aparentemente benévola– negaba autonomía ao sistema cultural galego, tal e como sucedera con ocasión da apertura da Sala Luís Seoane: «Por certo que nos aseguran el éxito que tiene la sala de teatro “Luis Seoane”, adelantada en las manifestaciones artísticas netamente gallegas [...] Deste este modesto rincón de un modesto –con permiso del director de la publicación– periódico provinciano permítaseme decir lo anterior y añadir que así se hace patria, en este caso gallega pero con esa proyección que las obras bien pensadas y elegidas tienen sobre todo el resto del país. Hacer patria en Galicia y por Galicia es hacerla al propio tiempo por toda la cultura española. Que no es poco ni creemos deba quedar en el olvido» [HL 30-11-81].

en *Celtas sen filtro*– parecía ceder espazo a unha outra radiografía, aquela que se repregaba sobre a actividade dramática e a triste existencia dos actores: comparecía, así, o metateatro no repertorio galego. Aínda sen o pretender, *Touporroutou da lúa e o sol*, de ANTROIDO, e *A noite dourada de Mimi da Cora*, da LUÍS SEOANE, –ambas estreadas en 1982– foron as iniciadoras dunha temática potencialmente perigosa para os repertorios galegos, pois reforzaba o distanciamento popular e a consideración do teatro como unha celebración endogámica [vid. 5.1.1.].

4.2.3. Un obstinado exemplo de persistencia. O Teatro Luís Seoane

A pesar da desestruturación que sufría o factor Mercado, os primeiros anos da década de oitenta coñeceron dúas tentativas de institución da tan desexada residencia teatral que servise de complemento á inevitábel itinerancia mediante a oferta dunha programación regular concentrada nun local de exhibición especificamente preparado para este fin.

Ora ben, os dous casos deste tipo de espazos que se deron no sistema na primeira metade da década de oitenta –Caritel, en Ourense, e Luís Seoane, na Coruña– tiveron unha orixe moi diferente, un grao de continuidade de programación moi desigual e tampouco foi equiparábel a súa incidencia no sistema.

A finais de 1981, a Delegación do Goberno en Ourense puña a disposición da compañía CARITEL, recentemente constituída, un local urbano que cedía o Ministerio de Cultura para que acollese a actividade da agrupación. Desta maneira, a Sala Caritel converteuse no único éxito real das sucesivas propostas de utilización de locais realizadas polos grupos aos concellos, deputacións e ministerios⁷⁷⁶; abortados os diferentes proxectos de teatro estabéis ou municipais, tan só na cidade das Burgas se chegou a concretar unha cesión de espazos para usos teatrais.

Entretanto, o caso coruñés foi único no sistema galego, posto que se tratou do primeiro recinto teatral con programación continuada de promoción e xestión totalmente privado e debe ser analizado, pois, no marco do proceso de profesionalización vivido polos creadores dramáticos e non como parte de ningunha política planificadora desenvolvida polas institucións públicas⁷⁷⁷. A súa existencia

⁷⁷⁶ Na Xuntanza de Traballo de Sada aínda se facía esta reclamación: «[...] que la Administración se haga cargo del déficit existente por la falta de ayudas, la cesión de locales para trabajo y la negociación inmediata de las deudas que todavía el Ministerio tiene con algunos grupos gallegos, son otras tantas reivindicaciones» [LVG 14-11-80].

⁷⁷⁷ «Atrás ficara, como decepción e exemplo, o proxecto de Pequeno Teatro Municipal da Coruña, aprobado nun pleno municipal e botado no saco das basuras burocráticas. Non había outra opción que

representou, pois, o exemplo máis claro de pertinacia dun colectivo de creadores e dinamizadores, que conseguiu facer realidade un ambicioso proxecto de intervención teatral nun contexto xeral de estancamento e debilidades estruturais do sistema.

Desde os tempos de TEATRO CIRCO, a consecución dunha sala de exhibición constituíra un dos obxectivos dos seus integrantes, se ben durante moito tempo tivo de ser adiado pola falta de oportunidades do momento. A finais da década de setenta o colectivo denominábase ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA e dispuña dun local moi útil para as diversas actividades que programaba a entidade –incluídos os ensaios e representacións *en petit comité* das súas encenacións–, mais que non reunía as condicións mínimas para convertelo nun teatro. Como xa foi referido, Manuel Lourenzo non renunciou a esta aspiración; mais cando propuxo ao colectivo avanzar no camiño da profesionalización e se envolver na xestión dun espazo teatral, os socios da Cooperativa non se decidiron a dar o paso e Lourenzo encamiñou as súas aspiracións profesionais noutro proxecto –a COMPAÑÍA LUÍS SEOANE.

Entre os obxectivos prioritarios da nova empresa dramática incluíuse a creación e mantemento dunha sala, no convencemento de que a súa provisión era perfectamente factíbel:

As cidades galegas poden, sen embargo, soste pequenos teatros, e aínda diríamos que a súa composición demográfica [...] e a súa composición social –máis variegada do que nunca–, esixen o establecemento desas áreas de reflexión e comunicación social que son as salas de teatro. Tantas como foran precisas por cidade, segundo as necesidades e características de cada unha. Cada sala co seu público, cos seus abonados: cada unha respondendo ás peticións e ás esixencias do seu marco. E na sala, a Compañía titular.⁷⁷⁸

Desde o primeiro momento –antes mesmo da estrea no Kiosko Alfonso das montaxes que sucederon á inaugural *Dansen*– puxéronse a traballar con decisión para que a sala fose unha realidade canto antes:

«El Seminario de Sargadelos nos dió la primera oportunidad. Montamos “Dansen” de Bertolt Brecht, por su cuenta, e inmediatamente recabamos la colaboración de muchos artistas plásticos, abriendo una muestra en Julio (año 1981) que nos proporcionó algún dinero para dar los primeros pasos. Al mismo tiempo, comenzamos a asesorarnos sobre temas de financiación bancaria y a construir una sociedad de espectadores para la futura sala de teatro. La acogida fue muy favorable, y hay que dejar constar el agradecimiento para cuantos nos ayudaron con dinero, asesoramiento o ético estímulo» [Lamapereira 1995].

Efectivamente, unha das ideas máis novidasas para o panorama teatral galego da altura era o propósito de organizar en torno á sala unha asociación de

confiar nas propias forzas e no futuro apoio cidadán para realizar o proxecto» [*Teatro Luis Seoane. Memoria (xullo, 1980 – xullo, 1983)*].

⁷⁷⁸ Tríptico «Sociedade Cooperativa Luis Seoane Ltda.» [BATFPM].

espectadores⁷⁷⁹ envolvidos directamente tanto no sustento do espazo –en calidade de subscritores– como no deseño da programación anual e cuxa actividade axudase a dinamizar o campo teatral na cidade da Coruña. No contexto xeral de desatención ao elemento Consumidor, unha iniciativa como esta podía supor unha importante revolución para o sistema, densificando a urdime de relacións dentro do mesmo e, por tanto, vigorizándoo. As primeiras consultas realizadas pola compañía parecían evidenciar a existencia de persoas interesadas en facer parte dun clube deste teor.

Para alén de testaren o apoio cidadán, no verán de 1980 centráronse no asesoramento legal e na procura de vías de financiamento. A experiencia do mes de novembro convinceunos definitivamente de que lles compensaba empeñárense para conseguir o teatro:

A xente quere teatro a todo o longo do ano e canto máis millor, para así ter onde escoller. As cifras finais alcanzadas por a nosa experiencia foron de un total de 848 espectadores en catorce días para o primeiro espectáculo, e de 550 espectadores para o segundo en nove días, xa que se suspendeu a actuación de «As criadas», polas causas citadas anteriormente. Mais se analizamos as cifras do segundo espectáculo, vemos claramente, como de se celebrar os quince días previstos de actuación, houberamos superado con moito o número de espectadores do primeiro espectáculo, xa que logo neste segundo levabamos o noso favor o costume no público de ter sabido da continuidade do teatro ao longo dun mes, con o conseguente espallamento e por tanto coa asistencia lóxica a un feito artístico normal. Queda claro, polo tanto, que o funcionamento a cotío dunha sala como vai ser o «Teatro Luis Seoane», ou calquer outra que se abra ao público teran unha boa acollida e aceptación e poderan funcionar permanentemente con unha programación atractiva, normalizando o feito teatral galego a todos os niveles [Rabón 1981: 8].

A partir deste momento, comezaron a concretar como debería ser este espazo, establecendo unhas directrices que serían publicadas no tríptico onde se daba a coñecer o proxecto fundacional:

A sala estará situada nun lugar céntrico da Coruña, a fin de facilitar o acceso dunha maioría de espectadores.

Non vai ser unha sala especializada nun tipo determinado de teatro ou que atenda á demanda exclusiva dun determinado público, senón unha cámara que se abre, através da investigación, ás máis diversas formas dramáticas; mais sempre cun criterio de independencia, dignidade e solvencia profesional.

[...] a sala de teatro propriamente dita estará concebida como un espacio libre no que se sitúan, daccordo coas necesidades de cada espectáculo, os dous ambientes clásicos, plateia e escena, de maneira que poida variegar o punto de mira do espectador conforme a forma de relación que se pretenda en cada caso.

A capacidade máxima da sala será de 200 espectadores, e haberá unha ou dúas funcións por día, con horario axeitado ás necesidades e costumes do público coruñés. Asimesmo, o preço das entradas, que será fixo e único, non sobrepasará notablemente o das salas de cine.

⁷⁷⁹ O Clube de Espectadores do Teatro «Luís Seoane» foi constituído oficialmente en outubro de 1982.

Unha vez garantido un aporte mínimo de capital –a través de empréstimos persoais e a nome da compañía⁷⁸⁰, venda de cadros cedidos por artistas plásticos⁷⁸¹, recadación das funcións e outros ingresos menores, como a venda dos *Cadernos do espectáculo*– e localizado un baixo que respondía ás exixencias de espazo, localización e prezo, aínda ficaba o deseño do proxecto que o convertería nun auténtico teatro⁷⁸² e a realización das obras de acondicionamento:

Logrado o diñeiro, comezou a non menos complicada fase de realización. Un amplo local da coruñesa rúa de Alfredo Vicenti foi axeitado para converterse en foro do teatro galego. O deseño, que regalou, encargóuselle a Andrés Reboredo Santos⁷⁸³ quen aproveitou moi ben o espazo para facer unha sala funcional para quen traballa nela e cómoda para o público, coas butacas dispostas en bancada permitindo a visión completa do escenario desde calquera punto. Tiña capacidade para 150 espectadores e estaba dotada de bos medios técnicos. Ademais da sala propiamente dita contaba cun extenso vestíbulo, dous pequenos almacéns, oficina, camaríns, roupeiro e un estudio que servía de biblioteca e de sala de ensaios [Lamapereira 1995].

Ademais de servir como centro de exhibición e residencia da COMPAÑÍA LUÍS SEOANE⁷⁸⁴, a sala tamén nacía coa intención de dar cabida o maior número de actividades vinculadas co teatro ou coa cultura galega, no xeral. Antes mesmo de abrir

⁷⁸⁰ Ademais dun empréstimo de dous millóns de pesetas concedido polo Banco Pastor a nome de Víctor Ruppén Pardo, Isaac Díaz Pardo, Nicolás Gómez, Andrés Salgueiro Armada, Luis Ángel Vázquez de Sancho, Javier Ozores Marchesi e Xaquín Villar Calvo e outro de cento cincuenta mil pesetas a nome da COMPAÑÍA LUÍS SEOANE, dispuxeron de adiantos en efectivo realizados por Amalia Gómez, Manuel Lourenzo e Javier Ozores Marchesi –quen tamén avalou o pago ao arrendatario do local de máis de tres millóns e medio de pesetas ao cabo de dous anos a partir de xullo de 1981, xunto con Manuel Espiña Gamallo e Antonio Rama Duro.

⁷⁸¹ Do 17 ao 29 de xullo de 1981 celebrouse na sala de exposicións do Ministerio de Cultura na Coruña unha ampla mostra colectiva de artistas plásticos galegos con obra cedida por cincuenta e catro autores; no díptico de man [BATFPM] explicábase o obxectivo: «E porqué unha compañía de teatro organiza unha exposición colectiva de artistas plásticos? O primeiro que temos que facer é unha reflexión: a cultura, globalmente, e a nosa, a galega, en particular, son realidades normalmente esquecidas polas distintas administracións á hora de dispor dunhas cifras de suvenção que verdadeiramente solucionen os problemas. [...] E unha vez máis, a cultura, a arte, ten que se apoiar na mesma arte, e as xentes do teatro temos-lle que pedir aos pintores, escultores, ceramistas e demais artistas plásticos a súa axuda para recadar fondos, axuda que verdadeiramente ten que sufrir esta xente; mais, unidos nunha mesma causa, o apoio mostra-se como un decisivo acto de solidariedade».

⁷⁸² «Nós empezamos a falar cunha certa perspectiva de tempo», diría o arquitecto que deseñou o teatro, «e logo decatámonos que por mor dos trámites municipais, había que facelo axiña, e a redacción do proxecto técnico levou quince días. Pero houbo antes unha preparación prolongada, mais con pausas» [A. Castelo 1981].

⁷⁸³ Así explicaba o arquitecto a súa intervención: «Dentro da teoría do espazo escénico, caben moitos plantexamentos. Aínda que o teatro galego, por tradición ou por condicionantes, desenvólvese fundamentalmente na escena italiana, co público situado frontalmente; polas características do local, que se estreitaba no fondo, cabía a dobre posibilidade de situar gradas “tras” do escenario, o que lle daba certa versatilidade á Sala e que certos decorados poideran ser a ampliación do espazo escénico. Non se adapta a traballos tipo Grotowski, por exemplo, mais as montaxes que requirisen este espazo serían excepcionais, e máis ben forzadas, e por outra parte, un proxecto así necesitaría uns dispositivos de grande complexidade, moi tecnificados...» [A. Castelo 1981].

⁷⁸⁴ So a denominación Luís Seoane englobábase un conglomerado de tres elementos, tal e como se explicaba na memoria dos tres primeiros anos da Compañía: «Este nome xenérico abranxe un pequeno complexo teatral constituído pola Sociedade Cooperativa Luís Seoane [...] formado por unha sala de teatro, unha compañía teatral e mais unha revista especializada» [*Memoria (xullo 1980 – xullo 1983)*].

as súas portas de maneira oficial, o espazo xa acolleu —en pleno proceso de reforma⁷⁸⁵— un curso de expresión teatral para mestres impartido por Manuel Lourenzo⁷⁸⁶; con este tipo de actos, conseguíase algo de diñeiro e, ademais, dábase a coñecer o proxecto na cidade. Tamén tiveron suceso as xestións para que se celebrase no Teatro Luís Seoane a cuarta edición das Xornadas de Teatro Galego que o Concello da Coruña organizaba desde 1978 dentro das festas de verán⁷⁸⁷, de maneira que o 26 de agosto de 1981 tiña lugar a apertura provisional da sala⁷⁸⁸ coa estrea d'*A casa das tres luas*, de Otero Pedrayo —cuarto espectáculo da COMPAÑÍA LUÍS SEOANE no prazo dun ano. Esta experiencia serviu para avaliar as prestacións da sala⁷⁸⁹ e corrixir algún erro de deseño. Con todo, o Teatro Luís Seoane era xa unha realidade e os seus promotores mostraban a súa satisfacción por que as cousas estivesen a saír segundo o programado, sen esquecer, por iso, o grande reto que o seu sustentamento ía supor. A compañía congratulábase no editorial que asinaba no terceiro número de *Caderno do Espectáculo* —dedicado a Otero Pedrayo e *A casa das tres luas*— por teren alcanzado o seu obxectivo e agradecía o axuda recibida:

Finalmente, o ano tivo un cabo e a pregunta unha resposta.

En agosto de 1980 comezou a existir formalmente a Compañía Luís Seoane. E en agosto de 1981, a Sala Luís Seoane abría as súas portas para as IV Xornadas do Teatro Galego que cada ano promove o Axuntamento da Coruña.

Abreu sen subvencións, sen un peso. Todo a deber: a bancos, a familiares, a amigos, a nós mesmos, Compañía Luís Seoane, que nos demos o produto do noso traballo como proba de confianza e bon acerto.

E seica non foi mail, pois mal non foi.

Abrimos en agosto e pechamos en setembro, para que as obras de acondicionamento prosigan.

Próxima apertura: outubro.

Como estaba pensado: teatro, música, danza, exposicións, conferencias...

⁷⁸⁵ O arquitecto responsábel explicaba no terceiro número dos *Cadernos do Espectáculo* que os traballos de acondicionamento estaban presididos polo pragmatismo: «A limitación de medios, no aspecto formal, pareceu-me coherente co concepto da prioridade da escena, rexeitando todo aquilo que non se ordenara a este fin. [...] As alternativas de utilización do espácio estaban ben craras, e o desenrolo do deseño ía-se conducindo por criterios de rapidez de execución e baixo custo, aspectos nos que colaboraba o construtor desde a redacción do proxecto» [Reboredo 1981].

⁷⁸⁶ As sesións, diarias, celebrábanse tras a conclusión do traballo dos operarios, de 20 a 22 horas, e aínda que o curso estaba dirixido a todos os interesados, esta foi a primeira ocasión en que os subscritores tiveron oportunidade de facer efectiva a súa condición —a través da redución no prezo da matrícula.

⁷⁸⁷ En anos anteriores celebrábase na Praza das Bárbaras —1978 e 79— e no Cinema Valle-Inclán (1980).

⁷⁸⁸ «Es la primera vez que se celebran las Xornadas de Teatro Galego en la sala de teatro “Luís Seoane”», dicía Manuel Lourenzo, «y se ha hecho todo con un poco de precipitación, pues las obras están sin terminar. Por eso se cerrará después de esta semana para abrirlo definitivamente en octubre» [Merino Selgas 1981].

⁷⁸⁹ «Xa pasadas as Xornadas de Teatro Galego [...] continúan os traballos para concluir a obra. Esta circunstancia, aínda que non desexada, serviu para comprobar desde a aceptación do espácio así concebido como cuestións máis técnicas que a premura do tempo non permitiu. O público do teatro non será moi numeroso, a pesares de encher cada día a sala, pero pola súa comprensión e ánimo, é grato traballar para el» [Reboredo 1981].

Gracias aos familiares, aos amigos, aos artistas plásticos galegos, aos meios de comunicación, ao arquitecto Andrés Reboredo, ao Axuntamento da Coruña, ao público.

Gracias aos nosos abonados.

Gracias a quen nos axude no futuro.

Será tanto como colaborar a unha obra que é colectiva.

A inauguración oficial do Teatro Luís Seoane celebraríase finalmente o 9 de novembro, cunha función da compañía titular. Comezaba, así, a vida da «primeira sala de Galicia á que se lle pode aplicar un adxectivo tan tranquilizador e esperanzado como “estable”» [A. Castelo 1981]. As crónicas dos xornais da cidade reflectían a transcendencia do momento:

Ante el público invitado a la sesión inaugural, entre el que se encontraban los académicos Ramón Piñeiro y Marino Dónega, Díaz Pardo subrayó la importancia del acontecimiento y señaló la necesidad de celebrar el esfuerzo tan extraordinario que se materializaba con la apertura de la sala, «dedicada —dijo— con tanta esactitud a Luis Seoane, pues los propósitos de sus creadores coinciden con los que tenía Luis Seoane: los propósitos no ya de una renovada belleza, sino de compromiso con el hombre y con su tierra». El proyecto —añadió Díaz Pardo— merece todo el apoyo de los coruñeses y sería bueno que todos entiendiéramos que aquí está naciendo algo importante, no sólo para La Coruña, sino para Galicia ; algo que puede hacernos a todos un poco mejores, que buena falta nos hace» [IG 11-11-1981].⁷⁹⁰

A primeira temporada (1981-82) arrancou con intensidade, nunha auténtica declaración de principios: así, por exemplo, nos escasos dous meses que discorreron desde a inauguración até final de ano déronse cuarenta e tres funcións de sete espectáculos diferentes, ditáronse dúas conferencias⁷⁹¹, organizáronse dúas exposicións de obra plástica, celebrouse un concerto, presentáronse unha editorial —Castrodouro— e unha asociación —AGAL— e acolleuse a entrega de premios do Segundo Concurso de Poesía do Facho. Aliás, a programación estritamente espectacular representaba un ponderado equilibrio entre todas as posibilidades que o panorama brindaba⁷⁹², evidenciando, ao mesmo tempo, como concibía a LUÍS SEOANE o sistema teatral galego: amplo, diversificado e estratificado; nunha palabra, robusto.

Porén, ao mesmo tempo que se cumprían os vellos desexos de contar cun espazo estábel de programación regular, constataron dolorosamente a pouca mobilización suscitada pola súa iniciativa nas administracións públicas durante o

⁷⁹⁰ Os comentarios publicados eran todos do mesmo teor: «Un fato de ardentes homes de teatro acaban de por en marcha o teatro estable galego» [HL 16-11-81]; «Galicia xa ten unha sá de teatro estábel» [ANT n° 165]; «La primera sala de teatro estable de Galicia comenzó a funcionar el pasado lunes en La Coruña» [IG 11-11-1981].

⁷⁹¹ «Pasado e presente da literatura teatral galega», a cargo de Manuel Lourenzo, e «A poesía galega», da man de Manuel María.

⁷⁹² Das seis agrupacións programadas —unha, a EDG, representara dous títulos—, cinco eran galegas —MARI-GAILA, TESPIS, ÍTACA, ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA e a propia LUÍS SEOANE— e unha uruguaia. Das galegas, dúas eran profesionais e tres amadoras; canto á procedencia, tres eran da Coruña —por motivos obvios—, unha de Vigo e outra de Compostela. Aliás, a programación incluía teatro infantil.

primeiro ano. Desde o comezo foran conscientes das enormes dificultades económicas que terían de superar⁷⁹³, mais resultou duro comprobar que un elemento tan necesario para o sistema non recibía máis que axudas testemuñais. Aínda que era certo que se trataba dun proxecto privado, tamén era evidente que non se podía considerar unicamente desde un punto de vista empresarial⁷⁹⁴ e que o apoio que se lle brindase revertería finalmente na totalidade do campo teatral –tan necesitado de funcións, fosen estas contratadas ou auto-xestionadas.

Como a finais de 1981 aínda non recibiran as contribucións prometidas polas Administracións, comezaron a considerar a realización de campañas de apoio popular. Así o explicaban nunha carta enviada o último día do ano a simpatizantes e colaboradores:

Como sabes, unha sala pequena como a nosa só pode manter-se se é subvencionada pola Administración dado que os gastos superan con moito os ingresos, sobre todo neste período inicial en que temos que facer-lle fronte a unha deuda que ronda os 15.000.000 de pesetas. Pois ben, a Administración –tanto local como central– non parece entender polo de hoxe o interés cultural da nosa empresa, e pese a estar por nós ben informada, o conxunto de subvencións (Ministerio de Cultura, Diputación, Axuntamento) atribuí-nos unhas cantidades para o ano 1981 que non chegaron aos 2.000.000 de pesetas, e que aínda non nos foron entregadas. Claro que confiamos –polo noso traballo e os esforzos contínuos que facemos nese sentido– en que a situación vai mellorar no ano presente; mais nós non podemos esperar –e iso recordan-no-lo decote os nosos acreedores– un ano máis a incerta lotaría da Administración, e temos decidido, para saír desta situación angustiosa, encetar de inmediato unha campaña popular apoiada polos medios de comunicación e as agrupacións culturais e artísticas [...] ⁷⁹⁵

Na mesma misiva informaban das ideas que estaban a considerar para realizar esa campaña e definían as tres fórmulas que presentarían á sociedade como vías de apoio ao proxecto LUÍS SEOANE: os cidadáns poderían axudar mediante a asistencia ás representacións, a subscripción á sala ou as achegas económicas directas.

Unha carta semellante foi enviada os primeiros días de 1982 a outras personalidades da vida pública que a compañía presumía que aínda non tiñan

⁷⁹³ A mobilización para obter apoio económico das institucións e particulares foi intensa xa antes da inauguración do teatro. O 29 de xuño, por exemplo, celebrouse unha reunión de membros da cooperativa, promotores e outros convidados «para recabar o interés privado e público cara o proxecto», segundo consta na documentación depositada no BATFPM. Nela explicouse que se tiñan solicitado diversas axudas ao Ministerio de Cultura –un concerto coa sala de tres millón de pesetas; o patrocinio dun ciclo de catorce representacións, «axuda nominal por investigación»–, á Deputación Provincial –para subvencionar con medio millón de pesetas a edición dos *Cadernos do Espectáculo*–, ao Concello –oferta para celebrar na sala as Xornadas de Teatro Galego e en concepto de produción de espectáculos–, á Fundación March e á Xunta.

⁷⁹⁴ Luís Yusty [1982] lembrábo de estas páxinas de LVG: «As comunidades e países do mundo occidental, que víñeron reclamando o dereito público o teatro, teñen hoxe plenamente asumida e recoñecida a inviabilidade de calquera proxecto teatral digno dende unha perspectiva exclusivamente comercial».

⁷⁹⁵ Carta depositada no BATFPM.

coñecemento da súa iniciativa, polo que, antes de lles faceren chegar a súa «chamada honrada e sincera á participación de todos os galegos nunha empresa cultural inédita até o de hoxe, mais que pagaba a pena ousar», explicábanlles a conxuntura en que nacera a sala⁷⁹⁶. A continuación, expuñan o seu propósito de difundir o proxecto para gañar o apoio das diferentes administracións públicas e das organizacións culturais do país:

Explicar publicamente, através dos meios de comunicación, a importancia cultural deste proxecto.

Reclamar con máis intensidade e máis urxencia, da Administración, as axudas económicas necesarias para amortizar a sala e dar-lle unha continuidade digna.

Reclamar de todas as agrupacións culturais galegas, tanto do interior como do exterior, e das persoas que teñen expresamente unha conciencia cultural, a súa colaboración, e, caso de ser posíbel, unha axuda económica [...]

Realizar un acto público –festival artístico– na Coruña encamiñado a explicar públicamente o proxecto e recaudar fondos [...]

A campaña informativa tivo certo eco nos medios escritos da cidade⁷⁹⁷; porén, a situación económica continuou sendo preocupante durante o resto a temporada inaugural, meses en que a sala mantivo un ritmo de programación absolutamente incríbel, posibelmente nunca igualado na historia do sistema teatral galego. De xaneiro a xuño os datos son abraiante: pasaron pola sala trece compañías de teatro –cinco galegas⁷⁹⁸– e unha de danza que realizaron máis de sesenta e cinco funcións; déronse dous concertos; proxectáronse tres películas e unha sesión de diapositivas⁷⁹⁹; acolléronse catro exposicións de pintura e gravado; presentáronse dous libros;

⁷⁹⁶ «Nos últimos anos, diversas xentes de teatro viñemos procurando da Administración unha atención para este tema, sen que nunca chegaran as xestións a concretaren-se nun resultado práctico. Poriso, e tras un estudio detido das posibilidades de levar a cabo unha obra semellante, un grupo de profesionais do teatro galego constitúe a Cooperativa Luis Seoane, co propósito fundamental de abrir unha Sala na Coruña con programación regular de teatro galego e invitación a compañías ou grupos doutras áreas lingüísticas e culturais a dar aquí as súas funcións, no marco dun auténtico afán normalizador do teatro na nosa Sociedade» [Carta datada o 4 de xaneiro de 1982 e depositada no BATFPM].

⁷⁹⁷ «El teatro Luis Seoane necesita apoyo económico», titulaba *La Voz de Galicia* [17-3-1982] un artigo en que podía lerse: «El tema que sigue preocupando intensamente a los rectores de la sala es el de la amortización de las inversiones que la hicieron posible. Hasta ahora, y por mediación del doctor García Sabell, han obtenido ayudas económicas de la Caja de Ahorros de Galicia y de la Fundación Barrié. Estas ayudas, junto con las taquillas y la aportación de los abonados, que se cifran en un centenar, constituyen la base económica de la sala Luis Seoane [...] La dirección de la sala confía que la Xunta de Galicia se interese por sus proyectos y que los considere positivamente cuando asuma las correspondientes competencias. También a través del delegado del Gobierno se están gestionando contactos con la Dirección General de Música y Teatro, a fin de que la sala acceda a las subvenciones que se prestan por la Administración a los teatros estables e independientes. Por otra parte, están sin confirmar unas promesas de ayuda de la Diputación Provincial».

⁷⁹⁸ A ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA encenou en xaneiro *A cova do rei Cintolo e Teatro de sombras* –creadas en colaboración con César A. Lombero– e en xuño *Ernest*, de Oscar Wilde; MÁSCARA-17 deu funcións d’*Os emigrados*, de Sładomir Mrozek; ANTROIDO celebrou na Luís Seoane a estrea de *Touporroutou da lua e do sol*, de Vidal Bolaño; CARITEL levou *Samuel e Abraham*, de Victor Haim, e TRÉCOLA fixo *Teatriño de feiras*.

⁷⁹⁹ Na sesión, a cargo da EDG, visionáronse diapositivas sobre a parateatralidade do Entroido realizadas polo Departamento de Estudos Teatrais.

celebráronse tres homenaxes⁸⁰⁰ e unha conferencia,... até houbo un mítin. Ademais de todo isto, a compañía titular do teatro estreou en xaneiro unha nova montaxe –*Muller de mulleres*, a partir de textos de Otero e Cunqueiro–, da que se deron dezaseis funcións, ás que se sumaron outras nove d’*As criadas*⁸⁰¹, e, para completar o ano, no mes de xullo aínda presentaría unha nova montaxe –a sexta en dous anos– da que darían trece funcións máis: *A noite dourada de Mimi da Cora*, de Manuel Lourenzo.

As 9.673 persoas⁸⁰² que pasaron pola sala durante a primeira temporada de vida do teatro estaban a demostrar moitas cousas: en primeiro lugar, que o público respondía ás convocatorias realizadas desde o colectivo de creadores; ademais, que cunha política teatral ben deseñada poderían alcanzarse cifras sorprendentes –era apenas o primeiro ano e a sala tiña un aforo moi limitado–; por outro lado, ficaba perfectamente demostrada a rendibilidade social dos investimentos públicos que se estaban a reclamar; finalmente, evidenciábase que só unha Administración virada de costas á realidade cidadá podería desatender un fenómeno como este.

En coherencia co recollido no proxecto de creación da Sociedade Cooperativa⁸⁰³, para alén do mantemento da sala e da compañía, os promotores continuaron coa serie de *Cadernos do espectáculo* iniciada en 1980. Así, nestes meses publicaron dous números dedicados, respectivamente, ás encenacións *A casa das tres luas* e *A noite dourada de Mimi da Cora*.

Como non podía ser doutro modo, unha actividade deste calibre tivo unha considerábel repercusión mediática e a sala serviu para dinamizar de maneira importante o tecido teatral –e cultural– da cidade da Coruña⁸⁰⁴ nun momento de profunda discordia entre os creadores teatrais galegos. Ademais, nun contexto tan

⁸⁰⁰ Celebráronse actos en lembranza de Cunqueiro –organizado polo Facho, A.C. Alexandre Bóveda, Compañía LUÍS SEOANE, EDG e TESPIS–, de Luís Seoane –en colaboración co Museo Carlos Maside e coa intervención de Domingo García-Sabell, presidente da RAG– e de Carvalho Calero –tamén organizada polo Facho.

⁸⁰¹ Segundo a Memoria conservada no BATFPM, do 7 de xaneiro ao 4 de xullo houbo un total de 90 funcións de teatro, que sumadas ás 43 que se deran desde a inauguración a final de ano dan un total de 133 representacións celebradas na Luís Seoane durante a primeira temporada.

⁸⁰² Este número non inclúe os asistentes ás trece funcións de *A noite dourada de Mimi da Cora* celebradas no mes de xullo, das que non temos datos.

⁸⁰³ No documento [depositado no BATFPM] podía lerse: «Por cada espectáculo programado e estrenado pola Compañía Titular, esta publicará un *Caderno do Espectáculo*, cunha tirada suficiente de exemplares e financiado publicitariamente. Este Caderno venderíase a un precio asequíbel no Teatro, durante a itinerancia, e talvez polas vías de distribución ordinária en librerías. O Caderno, que irá ilustrado con fotografías, deseños, planos, etc., referentes a cada espectáculo, terá o seguinte sumario: –Texto do espectáculo. –Biografía cronolóxica do autor. –Texto ou textos teóricos do autor. –Texto do director do espectáculo –caderno de dirección ou análise global. –Texto do actor, relativo ao proceso interpretativo. –Programa do espectáculo: reparto artístico e técnico, colaboracións, breves biografías dos criadores, etc. –Texto do espectador.» Unha parte da tirada destinaríase aos subscritores da sala.

⁸⁰⁴ De todos os grupos corufeses, tan só un –TROULA– estivo ausente da programación do primeiro ano da Luís Seoane.

precario, abríase mercado para as producións espectaculares galegas, que xa podían celebrar varias funcións consecutivas, co que isto conlevaba tanto para o traballo actoral –que podía aprofundar e crecer–, como para a penetración da publicidade –non limitada aos soportes comerciais, pois agora funcionaba tamén o «boca a boca». Por primeira vez no teatro galego, podía falarse de «reposicións»⁸⁰⁵ e «revisións» –importante indicador do grao de madurez da produción–, froito da existencia dunha residencia teatral complementaria á itinerancia. Con todo, o Teatro Luís Seoane por si só non podía resolver as enormes carencias do mercado teatral galego; por iso, os membros de MARI-GAILA defendían a finais de 1981 o espallamento por toda Galiza de espazos semellantes ao coruñés:

«Nuestro trabajo seguirá siendo itinerante –continúa Xulio Lago– hasta que se consiga una red de salas donde el público tenga a mano el espectáculo. En este aspecto, la sala en la que nos encontramos es un primer paso para la normalización que antes reclamábamos para la actividad cultural del teatro gallego. Si en Galicia existiera una serie de iniciativas parecidas se podría superar el desconocimiento grave de hechos culturales importantes y la separación que existe entre la realidad del pueblo gallego y su representación, su teatro» [J.C.M. 1981].

A programación do primeiro ano do Teatro Luís Seoane serviu igualmente para constatar unha dolorosa realidade: a diferente resposta popular diante de espectáculos galegos e foráneos, independentemente da calidade dos mesmos⁸⁰⁶. O número de espectadores que asistiran ás encenacións do TEATRO INDEPENDENTE URUGUAYO, ZASCANDIL ou DAHD SFEIR ultrapasara con moito a media e só fora alcanzado polo espectáculo infantil que realizara César A. Lombera coa ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA. O caso máis paradigmático desta tendencia supúxoo a proposta escénica de *Morte accidental dun anarquista*, de Darío Fo, presentada en español pola compañía vasca Geroa: as sete funcións que deron no mes de febreiro foron a aforo completo e moita xente ficou sen poder entrar ao teatro despois de facer fila; cando regresou na primeira semana de xuño volveu a ter unha asistencia de público superior á media da sala. O feito de se produciren filas á porta do teatro era profundamente satisfactorio para os seus promotores, pois demostraba que o seu proxecto era factíbel e axudaba a

⁸⁰⁵ «Para a Compañía Luis Seoane, o primeiro semestre de 1982 foi de reposicións» [*Caderno do espectáculo* nº 4]. Efectivamente, non só regresaron *As criadas* aos palcos coruñeses en marzo de 1982 após as representacións realizadas no Kiosko Alfonso en novembro de 1980, senón que o público da cidade podía asistir á unha nova dramatización de *Muller de mulleres*, espectáculo que xa realizara a EDG.

⁸⁰⁶ «¿Por qué se llenan las salas con compañías de teatro que vienen de fuera y en cambio están semi-vacías cuando en las mismas se escenifica teatro en gallego?», preguntaba unha das asistentes ao debate do curso de verán sobre teatro organizado na Coruña pola USC en 1982. «Ramón Lourenzo dijo a este respecto que “una porción importantísima del público de La Coruña no va al teatro si éste es en gallego”. No obstante, al factor lingüístico se añadieron luego otros como causa determinante de la situación aludida en la pregunta, coincidiendo los disertadores en que “en Galicia aún no caló la necesidad del teatro”. Xulián Lago justificó el vacío “dentro de la realidad de la anormalidad del teatro en Galicia”» [LVG 31-7-82]. O xornalista confundiu os nomes de Manuel Lourenzo e Xulio Lago.

anuncialo; con todo, da masiva concorrencia a este espectáculo en concreto podían tirarse varias conclusións, non tan gratificantes. A diglosia e o auto-odio, fortemente interiorizados na poboación galega, continuaba a refrear a asunción dos repertorios galegos e a falta dunha verdadeira promoción governativa dos mesmos facía que o auto-desprezo pervivise na nova realidade autonómica. Até moitos dos intelectuais e activistas en favor da reconstrución nacional estaban a desertar do teatro galego, invadidos de preconceitos; porén, cando o espectáculo que se ofertaba era dun grupo de Durango (Euskadi) e sobre un texto de Darío Fo, os militantes da esquerda víanse liberados de toda connotación galega que os remitise ás contradicións en que se realizaba a reivindicación nacional. O Teatro Luís Seoane estaba a constatar a través dun dos seus maiores éxitos de programación o crecente divorcio entre a sociedade coruñesa e os repertoremas propostos polos creadores galegos.

Os obxectivos para a segunda temporada foron recollidos na carta⁸⁰⁷ coa que se convocaba aos subscritores a unha reunión que tería lugar na Sala o 23 de setembro e que incluía o seguinte punto na orde do día:

- B) Proxecto para a presente temporada
- 1.- Programación
- 2.- Financiación
- 3.- Formación do Club de Espectadores

A compañía xestora da sala quería comezar o novo ano teatral «coas máximas garantías en canto ao rigor e continuidade na programación, aproveitando a experiencia da temporada anterior e mellorando no posíbel os aspectos máis deficientes» e era consciente da necesidade de contar directamente coa opinión dos espectadores para anular a resistencia aos novos repertorios que se estaba a producir; por iso, recuperaba a idea do Clube de Espectadores⁸⁰⁸:

Con esta iniciativa procuramos que os actuais abonados e futuros posíbeis sócios do Club de Espectadores participedes dunha maneira máis viva e directa na consolidación e bon funcionamento da primeira Sala de Teatro Independente de Galiza.

Desta maneira, o 4 de outubro de 1982 constituíase formalmente⁸⁰⁹ o Clube de Espectadores do Teatro Luís Seoane, cuxas aspiracións eran dadas a coñecer pola prensa local:

⁸⁰⁷ Documento datada o 13 de setembro de 1982 [BATFPM].

⁸⁰⁸ Como xa se referiu, o propio conselleiro de Educación e Cultura da Xunta pre-autonómica, Alejandrino Fernández Barreiro, incluía a creación de asociacións de espectadores entre os elementos que se deberían incorporar á política teatral [vid. DS 2].

⁸⁰⁹ «En la Gestora salida de la asamblea, figuran Miguel Anxo Fernán Bello [*sic*], Fernando Martínez Gallego, Manuel Bouzón Vila, Maribel Longueira Mira, Xenoveva Ortigueira Amor y Lois Pérez Rodríguez, que están encargados de elaborar un anteproyecto de estatutos y reglamento de régimen interno del Club, así como de confeccionar un primer programa de actividades» [LVG 6-10-1982].

Entre la amplia gama de objetivos que se propone este Club, figura el fomento del interés por el teatro en todas las clases sociales de la ciudad; la promoción de la asistencia a las funciones; realización de campañas que incluyan tertulias y discusiones teórico-prácticas de los espectáculos programados; proyección de vídeos sobre montajes teatrales, con una perspectiva universal y contemporánea; invitación a los autores noveles gallegos, para que hagan lecturas de sus obras, con un posterior análisis de las mismas, realización de trabajos de investigación sobre la postura del público ante la existencia del teatro profesional gallego; y la adopción de una serie de medidas de presión, cerca de las instituciones y de la Administración, para que el Teatro «Luís Seoane», sea protegido oficialmente y llegue a tener un fuerte arraigo en La Coruña [LVG 6-10-1982].

O Clube recentemente nado posicionouse claramente en contra da creación na Coruña dunha compañía municipal de teatro⁸¹⁰ [vid. 4.2.1.4.] e comezou de inmediato o seu labor dinamizador, realizando enquisas entre os asistentes aos espectáculos programados na sala sobre a consideración que lles merecía a encenación que viñan de ver. A primeira das sondaxes foi especial, posto que se preguntou sobre o teatro galego no xeral, e supón un valioso documento para analizar o panorama teatral da cidade da Coruña a finais de 1982, na medida en que dela se pode tirar información sobre a composición do público que asistía ao Teatro Luís Seoane, dun lado, e, doutro, a opinión en que tiñan a produción dramática de Galiza⁸¹¹.

Canto á natureza dos que ocupaban a platea, había tres grandes grupos que primaban sobre o resto: os estudantes, os profesores-mestres e os administrativos-funcionarios. No que atinxía ao nivel de calidade observado no teatro galego, unha grande maioría opinaba que era «aceitábel», mais tamén había un número importante dos que a consideraban «deficiente». O inquérito incluía outras cuestións igualmente esclarecedoras sobre os espectáculos e a propia sala:

Reclama tamén o público unha maior variedade no tipo de obras que ofrecen os grupos teatrais [...], decantando-se levemente nas súas preferencias pola comedia. Referindo-se ao capítulo de necesidades, o público critica en alta porcentaxe, unánimemente, a falta de apoio da administración ao feito teatral. [...] A calificación emitida sobre a existencia da Sala de Teatro «Luis Seoane» foi alta en «aceitábel» e moi alta en «excelente» [IG 22-10-1982].

Os resultados das enquisas á volta dos espectáculos programados na Luís Seoane foron enviados regularmente aos medios de comunicación so o cabezallo «O público opina» e os xornais recolleron esta información de maneira regular,

⁸¹⁰ «La gestora del Club de Espectadores del Teatro “Luis Seoane” celebró [...] su primera reunión en la que se acordó la redacción del reglamento de régimen interno del Club. [...] Asimismo, se adoptó también el acuerdo de rechazar el proyecto de creación de la Compañía Municipal de Teatro por no contar con los grupos de teatro gallego que, desde hace tiempo y en contra de todo tipo de trabas, vienen trabajando y sosteniendo la realidad teatral en La Coruña», recollíase en LVG [14-10-1982].

⁸¹¹ Os datos aquí recollidos proceden dos fondos do BATFPM.

incrementando a presenza do teatro na prensa diaria e multiplicando o factor de impacto das actividades programadas na sala coruñesa.

Porén, o labor do Clube de Espectadores non se limitou a testar e difundir o que os espectadores pensaban do que se lles ofrecía no palco e en xuño de 1983, por exemplo, demandaban ao ponente de Cultura do Concello da Coruña –xunto con outras sete entidades, entre as que figuraba a EDG– a recuperación das Xornadas de Teatro⁸¹² que, tras catro edicións –a última celebrada na Luís Seoane, como xa se referiu– deixara de celebrarse o ano anterior. As Xornadas celebraríanse ese verán na sala –coa participación de ÍTACA, MARI-GAILA, ARTELLO, ANTROIDO, CARITEL e a propia LUÍS SEOANE– e o Clube de Espectadores promovería os «Premios do Público»⁸¹³, que se concederon tras votación dos asistentes.

No que ten a ver cos outros dous obxectivos da temporada –programación e financiamento–, mantívose *grosso modo* a situación do ano anterior: a sala proseguíu a súa intensa actividade, mais coa xorda ameaza da precariedade financeira en que vivía. Na memoria dos tres primeiros anos da compañía, enumerábanse as «contribucións» –irónico eufemismo, dada a escasa achega das mesmas (nalgún caso, meramente simbólica)– que recibiran a Compañía e o Teatro Luís Seoane:

Formada a Compañía e aberta a Sala tras numerosos atrancos administrativos e económicos e deixar no camiño algunhas baixas, a crise económica foi continúa, ao non contar con apoios oficiais; a actividade, sen embargo non decaíu [...] Pola parte da Administración e outras entidades públicas, houbo contribucións do Ministerio de Cultura, Deputación, Axuntamento, Xunta de Galicia, Caixa de Aforros de Galicia, Fundación Barrié de la Maza; noutro orde de cousas, o Delegado do Goberno, a Prensa e mais a Rádio tamén colaboraron doadamente. E diversos coléxios e institutos, Ateneu, sociedades como O Facho e Alexandre Bóveda, a Escola Dramática Galega... E, naturalmente, o público.

A pesar do minguado das achegas, conseguiron manter unha programación –e unha resposta popular⁸¹⁴– moi similar á do ano anterior, aínda que en xaneiro de 1983 tiveron que se mostrar realistas e concentrar a actividade no final da semana⁸¹⁵ –agás as funcións que se concertasen cos centros de ensino e que se poderían celebrar calquera día. Canto á produción propia, mantiveron en distribución *A noite dourada de Mimi da Cora* e en decembro estrearon *A esperar por Godot*, de Samuel

⁸¹² «[...] estas xornadas supoñen actualmente a única manifestación do teatro Galego (despois da fenecida mostra de teatro de Ribadavia), tanto no campo profesional como no amador, o cal permite observar e estimular a evolución que o noso teatro vai experimentando» [Consérvase copia da carta no BATFPM].

⁸¹³ Mellor actor, mellor actriz, mellor dirección, mellor escenografía e mellor espectáculo.

⁸¹⁴ «En la sala “Luis Seoane” también conocen la satisfacción de la entusiasta respuesta del público: de esas treinta o cuarenta personas que acuden diariamente a las representaciones. Otras veces son setenta. Ocasionalmente se cubre el aforo formado por 166 butacas [...]» [J. L. Gómez 1982].

⁸¹⁵ «Ultimamente, por acuerdo de la cooperativa “Luis Seoane”, sólo se celebran representaciones de jueves a domingos. Excepto los viernes, en que comienzan a las diez y media de la noche, los demás días se inician a las ocho y media de la tarde. La sesión matinal de los domingos se celebra a las doce y media» [J. L. Gómez 1982].

Beckett, en versión galega de Francisco Pillado e baixo a dirección de Xosé Manuel Rabón⁸¹⁶. Á volta desta encenación xiraría, ademais, o quinto e último número dos *Cadernos do espectáculo*, primeira vítima da precariedade en que tería que vivir a Luís Seoane até a súa desaparición.

Finalizado o segundo ano de vida do teatro, o balance que facían os seus promotores era moi positivo:

Sete espectáculos teatrais estreados pola Compañía Luís Seoane, con un total de 170 representacións; dúas destas obras aínda en carteleira e outra en vías de ensaio; na Sala Luís Seoane, de novembro de 1981 a xullo de 1983, 292 representacións teatrais, en galego ou en castelán; 7 concertos, cuase todos organizados pola Agrupación Guitarrística Galega; 18 exposicións; 15 actos culturais, entre conferencias, recitais e proxeccións cinematográficas.⁸¹⁷

Ademais, gabábanse de ter realizado un traballo consecuente cos seus principios fundacionais e non ter cedido a esencialismos inmovilizadores nin á frustración de se ver pouco apoiados polas institucións públicas:

Pouco importaba a cantidade se faltara a coherencia. No caso do Teatro Luís Seoane, afirmamos que somos coherentes; traballamos de acordo cos medios dos que dispoñemos, mais non con criterios de resistencia. Queremos construír un ente teatral estábel, por riba de pronunciamentos demagóxicos e líricas declaracións. Estamos seguros, porén, que só contando con un forte apoio da Administración, isto será posíbel. Se este apoio, tantas veces recabado como desatendido, continúa a fallar, entón significará que os intereses privados dominan sobre os intereses públicos, e que nen A Coruña nen Galiza están en condicións de defender o que xa é parte –e nada despreziable– do seu patrimonio cultural.⁸¹⁸

A temporada 83-84 comezou cunha nova encenación da compañía titular –*Edipo rei*, de Sófocles, que fora estreada ese verán no XVI Festival Internacional de Teatre de Sitges, onde recibira o Premio Artur Carbonell–, da que se deron vinte e sete funcións na sala Luís Seoane, feito absolutamente excepcional dentro do sistema teatral galego. Paralelamente á programación no teatro, a compañía residente proseguía o seu ritmo de produción, e a comezos de 1984 estreaba un outro traballo –*Xulía*, de August Strindberg. Porén, antes desa estrea anunciábase algo que podería afectar de maneira importante a rede de relacións que definían o sistema: o 14 de decembro de 1983, o director xeral de Cultural –Luís Álvarez Pousa– informaba na Comisión correspondente do Parlamento de Galiza da posíbel creación dun CENTRO DRAMÁTICO GALEGO. Case todos os procesos que tiveron lugar no sistema durante o ano 1984 estiveron fortemente condicionados por esta eventualidade –que pouco a

⁸¹⁶ Na sala realizaron dezaioito representacións d'*A noite dourada de Mimi da Cora* e vinte do espectáculo novo.

⁸¹⁷ *Teatro Luis Seoane. Memoria (xullo, 1980 – xullo, 1983)* [BATFPM].

⁸¹⁸ Esta actitude dos creadores contrastaba coa «incoherencia da acción cultural» da Administración denunciada por Xulio Lago [1983].

pouco se foi concretando— e durante estes meses asistíuse a unha sucesión de tomas de posición e contactos negociadores dos diferentes elementos do campo. O complexo teatral Luís Seoane non foi alleo a esta mobilización e atendeu, principalmente, a aplicación doutra das medidas dadas a coñecer por Álvarez Pousa na mesma comparecencia: a consolidación de novos locais de exhibición.

En resposta a preguntas del diputado Alfrendo Code, del Grupo Socialista, Álvarez Pousa se refirió también a la creación de nuevos escenarios y rehabilitación de edificios, así como a otras medidas orientadas al acercamiento al teatro y a la rentabilidad artística de los grupos profesionales [IG 15-12-83].

Con certeza, unha política de espazos teatrais e de cultivo do espectador non debería ser indiferente ao proxecto da Luís Seoane.

4.2.4. As tomas de posición da ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA

4.2.4.1. En terra de ninguén

Após a constitución da COMPAÑÍA LUÍS SEOANE e a inauguración da sala homónima, a ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA viviu un momento de indefinición da súa posición no conxunto de relacións que constituía o sistema teatral galego. Paralizado o proceso de profesionalización e suprimida a estruturación en «talleres» do seu Departamento de Dramáticas, a actividade escénica da EDG perdeu a posición privilexiada que ocupara desde a súa constitución legal dentro do panorama de creadores de repertorio teatral. Afastada do colectivo profesional, tampouco podía ser considerada un exemplo típico de grupo amador, pois a súa historia e o importantísimo labor que continuaba a realizar fóra dos palcos na difusión e consolidación da produción espectacular galega —nomeadamente nos campos da edición e da formación— diferenciábase nitidamente de calquera outro grupo diletante.

Desta maneira, nun momento de progresiva estratificación dos integrantes do elemento sistémico Produtor, en que cada vez se definía con maior clareza a fronteira entre agrupacións profesionais e amadoras⁸¹⁹, a ESCOLA viuse situada nun espazo intermedio que a individualizaba sobre o resto de colectivos, condenándoa, se non ao ostracismo, si a unha incómoda equidistancia⁸²⁰ dos dous sectores que a privaba das

⁸¹⁹ A diverxencia das dúas realidades púxose de manifesto no curso de verán «Problemática do teatro galego», celebrado na Coruña en 1982, tal e como recollen as crónicas: «Surgió más adelante un debate sobre las relaciones entre los grupos profesionales y los amateurs. Los profesionales presentes en la mesa redonda coincidieron en muy pocas cosas con los que representaban —desde el público— a grupos aficionados» [LVG 31-7-1982].

⁸²⁰ Nalgunhas ocasións, como cando se presentaron deseños alternativos ao proxecto de creación dunha compañía municipal na Coruña, a EDG coligouse cos grupos amadores; porén, a súa especificidade

vantaxes que unha eventual solidariedade corporativa –dun ou doutro agregado– podería ofrecer na defensa dos intereses comúns.

Cando as compañías profesionais estaban a loitar por se facer cos limitados subsidios que recibía a actividade teatral, a ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA víase forzada a reclamar o mesmo trato para os grupos amadores na distribución das subvencións concedidas pola Consellaría de Cultura en 1983 –posto que a baremación non atendía iniciativas diferentes das encenacións e iso a igualaba ás agrupacións non profesionais⁸²¹– ou nas realizadas polo Concello da Coruña⁸²².

Esta indeterminación afectaba tanto ao seu relacionamento cos outros axentes do campo, como á interiorización que os seus membros facían da propia condición da EDG. Na vertente exterior, a situación alcanzaba por momentos niveis grotestos; eis un exemplo tirado da *Memoria de 1981*:

A Delegación de Cultura negounos a subvención económica que cada ano ia ofrecendo con razóns que recordan o mais puro esperpento, alegando que por levar o nome de «Escola» dependemos do Ministerio de Educación... A nosa dúbida está en saber en donde nos encadran pola denominación de «Dramática» e pola de «Galega».

Desde a creación da COMPAÑÍA LUÍS SEOANE até a conclusión da primeira temporada de programación da súa sala –momento en que xa foi patente para todo o sistema a total diferenciación entre ambas cooperativas–, a ESCOLA viuse na obriga de clarificar certas confusións xeradas pola existencia da nova compañía coruñesa que integraban algúns dos seus socios fundadores. A EDG deixou claro en todo momento a desvinculación de ambas realidades⁸²³; aínda así, déronse malentendidos. O caso máis significativo produciuse coa exclusión da ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA das subvencións adxudicadas polo Ministerio de Cultura en 1981; o presidente da

estaba sempre presente, como indica o relevante papel que lle reservaba a proposta da LUÍS SEOANE en materia docente.

⁸²¹ Manuel Lourenzo, consciente da inxustiza que suporía conceder a mesma consideración á EDG que a outros grupos constituídos circunstancialmente para obter axudas, propuña unha fórmula: «“[...] Á hora de fixar subvencións eu penso que é fundamental fixar uns criterios, ver o que fixo cada un, e analizar os proxectos de cada quen. Doutro xeito non resolveremos nada”» [J. L. Gómez 1983].

⁸²² Xosé Manuel Vázquez protestaba así nunha carta dirixida ao concelleiro coruñés Vázquez Pozo (28-4-1982): «Enterados polo xornal do reparto de cartos feito por esa concellalía de cultura cos grupos “profesionais” de teatro de esta cidade, temos que manifestar o noso desacordo con un feito que amais de inxusto é discriminatorio. Entendemos que o axuntamento ten que subvencionar programas concretos e proxectos que benefician tanto os grupos teatrais que os promoven, como os cidadáns que o van a ver» [APML].

⁸²³ Nun informe económico remitido á Consellaría de Cultura con ocasión do reparto das primeiras subvencións da Xunta, explicaban: «A EDG tivo durante dous anos un taller profesional dentro do seu departamento de dramáticas. A falta de subvencións e as necesidades económicas da propia Escola fixéronnos desistir desa estrutura profesional que aínda cobizamos. Algúns dos actores que formaban aquel taller tiveron que abandonar a Escola e constituiron a Compañía Luis Seoane, coa que nos unen lazos de amizade e colaboración, pero coa que non temos nada que ver en calisquera outra materia» [APML].

Cooperativa naquela altura, Antón Lamapareira, acusaría aos integrantes da Compañía TROULA de propiciar a confusión entre a EDG e a LUÍS SEOANE⁸²⁴:

Co gallo das diversas axudas convocadas pola Subdirección Xeral do Teatro e ao comprobar a nosa exclusión, sen resposta algunha pola súa parte, falamos telefónicamente con funcionarios do Ministerio de Cultura quenes dixeron que nos excluían porque «asegún Troula, a Compañía Luis Seoane e a Escola Dramática Galega eran o mesmo».

Evidentemente é falsa esta afirmación e vós sabédelo perfectamente.

Non vou a entrar agora nos motivos que poideron levar a algún membro de Troula a facer semellante maquiavélico xuicio pro o que si compre que coñezades é a nosa intención de levar adiante un forte e clarificador debate sobre a actual situación do teatro galego e as súas miserias...

Coido que non é nin o sectarismo nin os personalismos os que van levar adiante o teatro galego sexa profesional ou amador. Será a solidariedade e o traballo de cada grupo.⁸²⁵

Superado este tipo de equívocos, a entidade aínda tería de facer fronte a unha outra ambigüidade: a que atinxía á súa natureza. Constituída en 1978 como Cooperativa composta por quince socios –que subscribían un título nominativo pola achega de capital social–, a ESCOLA DRAMÁTICA pasou a funcionar en moitos aspectos como unha asociación cultural⁸²⁶; as declaracións realizadas nestes anos polos seus integrantes evidencian, en moitos casos, esta apreciación:

«El departamento dramático de la Escola –nos comenta Santiago Fernández– promueve la creación de espectáculos teatrales, que son los que originan los únicos ingresos de nuestra asociación» [LVG 12-8-1982].

Nun momento en que se facía evidente a desimplicación de algúns dos seus membros fundadores –achegados ao ilusionante proxecto da LUÍS SEOANE ou simplemente desvinculados do día a día da EDG–, foi moi intensa a incorporación de novos asociados⁸²⁷, cuxa incorporación era aprobada pola Xunta Reitora⁸²⁸ após seren

⁸²⁴ Carta da EDG a TROULA, asinada por Lamapareira o 30 de agosto de 1981 [APML].

⁸²⁵ TROULA contestou: «Gostosamente acetamos a vosa invitación para levar adiante “Un forte e clarificador debate sobre a actual situación do Teatro Galego e as súas miserias...” [...] sempre que teñamos no noso poder ca suficiente antelación, a lista de participantes e a orde do día a debatir. Non entendemos ben as razóns que vos moven a propoñer semellante debate, no que seguramente xentes coma nos dempois de tanto silencio, teña moito que dicir. Como vos sabes perfectamente ninguén de Troula puido dicir que a Compañía Luis Seoane e a Escola Dramática Galega eran unha mesma cousa, xa que non o son. Todos o saben, incluído o Ministerio. [...] As Miserias do Teatro Galego escomenzan xustamente cando xentes coma vos acusades maquiavelicamente a compañeiros de traballo no lugar de pedirlle explicacións o verdadeiro responsable da política teatral: o Ministerio de Cultura» [APML].

⁸²⁶ É certo que cando a Xunta Reitora se ve obrigada en 1983 levantar a hipoteca que pesaba sobre o local, pedirase aos socios que puidesen que realizasen unha achega de 35.000 pesetas «a recuperar antes de seis meses», feito que non podía ser equiparado a unha aportación social.

⁸²⁷ Santiago Maceiras, M^a do Carme García, Salvador Ramos, Ana Bouza, Celestino Hermida, Fernando Martínez, Miguel Pérez Romero, Xosé Vilarelle, Manuel Areoso, Alberte Veleiro, Elina Luaces, Manuel Bouzón, Zulima Doval, Xosé Ignacio Prieto, Lucía Castañón... Desde o primeiro momento, a captación de socios cooperativos figurara entre os obxectivos e así o recolle un Informe do Departamento de Dramáticas de 29-9-1978 [BATFPM]. Legalmente o número de cooperativistas non mudou após todas estas incorporacións; con todo, os novos socios gozaron na práctica de todos os dereitos.

⁸²⁸ Na carta en que se informaba aos socios dos acordos tomados pola Xunta Reitora na asemblea celebrada o 2 de setembro de 1983, lembrábase o proceso: «Recordar que para ser socio de número da

presentados polos socios e realizaren petición formal por escrito en que expresasen o tempo que levaban traballando nalgún proxecto da ESCOLA.

Porén, o incremento no número de persoas ligadas á ESCOLA –con obvias diferenzas de criterio e propósitos igualmente diversos– non representou unha mellora na difícil situación que viña arrastrando a entidade e cada vez se facía máis patente a necesidade de redefinir a súa articulación e funcionamento. Con esta intención reclamaban algúns dos novos afiliados a convocatoria dunha asemblea xeral en setembro de 1983⁸²⁹:

Ante a grave situación na que se atopa a EDG, estimamos que é necesario tomar as medidas pertinentes encamiñadas á solución dos problemas prantexados, participación de todos os socios, xa que pensamos que a gravidade da situación reborda amplamente a capacidade de esa Xunta Rectora.

Polo antedito esiximos a convocatoria inmediata dunha asemblea xeral, na que se comencen os traballos de reestruturación.

Non eran alleas a esta situación as enormes dificultades económicas que acosaban a EDG como consecuencia da insuficiente atención institucional, tal e como denunciaban reiteradamente nas súas memorias anuais. Se na de 1981 se falaba «do problema económico que nos abraia»⁸³⁰ e na do ano 1982 os socios explicaban a loita pola supervivencia da institución «sen máis axudas que o seu traballo e a súa constancia»⁸³¹, en 1983 acusábase directamente ás institucións de desleixo:

A Escola Dramática Galega ven loitando desde fai 8 anos contra a indiferencia e a incompreensión dos responsabeis directos da política cultural galega, con resultados nulos até o de agora. O noso traballo, cheo de voluntarismo, estivo sempre limitado pola falla de axudas económicas que o potenciasen. E, así, cando asistimos ás reunións coas demais Escolas e Talleres de Teatro de todo o Estado, non deixamos de ouvir palabras de asombro pola precaria situación que se está a dar co teatro no país galego.

Aínda que o labor que desenvolvía continuaba a ser estimado polas diferentes instancias sociais, o caos e a imprevisión invadían por momentos a EDG, proxectando cara o exterior unha imaxe que non se correspondía co prestixio e o bo nome que gañara na década anterior e que restaba receptividade ás numerosas propostas que

EDG con dereito a voz e voto nas asembleas se precisan os seguintes requisitos: a) Levar un ano de traballo en calquera dos Departamentos da Escola. b) Solicitar á Xunta Rectora a admisión como socio dentro do prazo acordado na Asemblea Xeral Ordinaria corresponde. c) Ser admitido pola Xunta Rectora».

⁸²⁹ A solicitude foi asinada o 2 de setembro de 1983 por Salvador Ramos, Ana Bouza, Celestino Hermida, Fernando Martínez, Miguel Pérez Romero, Carmina García, Elina Luaces e Paco Campos [APML].

⁸³⁰ Na mesma *Memoria de 1981* podía lerse: «[...] os organismos culturais que deberían axudarnos non estiveron conosco moi xenerosos. [...] Este atranco económico repercutiu nas labours artísticas que tiñamos programadas e que en moitos casos houbo que pospoñer. Non obstante, seguimos adiante [...]».

⁸³¹ A pesar das turbulencias vividas no ano 1981 e dos diferentes obstáculos, a EDG continuou a desenvolver unha intensa actividade, como se recolle na *Memoria de 1982*: «Aos nosos cursifios asistiron un total de 238 alumnos, ás representacións dos nosos espectáculos acudiron uns 9.000 espectadores aproximadamente, e os nosos Cadernos son cofecidos cada vez por máis lectores de dentro e fora de Galicia».

realizaba ás institucións. En novembro de 1982, por exemplo, cando a Comisión de Cultura do Concello da Coruña aprobaba un programa presentado oito meses antes pola ESCOLA para levar o teatro aos colexios da cidade, esta informaba dunha troca no espectáculo suxerido e xa non aceptaba as condicións de contratación inicialmente formuladas⁸³², co deterioro que este tipo de comportamentos reportaba á súa reputación⁸³³.

Tamén admiraba a resposta da ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA ao convite recibido en 1984 para participar na seguinte edición do FITEI. Non se trataba, como noutras ocasións, de insuficiencia de medios para viaxar á cidade portuguesa: a EDG non dispuña nesta altura de encenación que poder levar ao Porto⁸³⁴.

4.2.4.2. O refuxio na formación e na edición de textos teatrais

Perante a perda de posición entre os creadores de produtos escénicos e as crecentes penurias económicas, a EDG subordinou parcialmente a encenación de espectáculos a outros proxectos, nomeadamente os que tiñan a ver coa preparación actoral, dun lado, e a promoción e o espallamento de textos dramáticos –ou ensaios á volta da actividade teatral–, doutro. Aínda que conservou a súa estrutura interna, o Departamento de Dramáticas sufriría un progresivo esmorecemento que distanciara a súa produción dos lugares centrais do repertorio. Após as insuficientemente explotadas *Coplas de Pardo de Andrade* e *O incerto señor don Hamlet*, os catro seguintes espectáculos da EDG⁸³⁵ recuperaron o número de funcións das montaxes de finais dos anos setenta⁸³⁶. Porén, estas concentráronse cada vez máis nas zonas

⁸³² Así explicaba a troca Xosé Manuel Vázquez a Gonzalo Vázquez Pozo, ponente de Cultura: «Benquerido amigo: Despois da conversa que tivemos por teléfono onte, houbo unha xuntanza na Escola cos actores dos dous espectáculos que na actualidade temos en repertorio. Aínda que eu estaba dacordo en respetar os termos do concerto, xurdiron opinións maioritariamente contrarias e que se concretan no seguinte: 1º O espectáculo que se ofrecía na nosa petición de axuda era *Bamboliñas*, obra para nenos que nestes momentos xa non está en repertorio. Os espectáculo que temos en distribución *Ernest* e *O aniversario* non son axeitados para nenos de E.X.B. 2º A nosa petición foi feita o 18 de febreiro, nunhas perspectivas económicas moi diferentes as actuais e, polo tanto, percisadas de se revisar. A nosa valoración actual dunha representación está entre 50.000 e 60.000 pesetas» [APML]. O prezo por función que se ofrecera ao Concello en febreiro era de 29.000 pesetas –que se reducía até as 22.000 se crecía o número de representacións.

⁸³³ Principalmente, despois de ter protestado con enorme dureza pola distribución das subvencións concedidas ese ano polo Concello [vid. nota 822].

⁸³⁴ Xosé Manuel Vázquez explicaba a Júlio Cardoso, organizador do Festival: «Aínda que neste intre non temos un espectáculo axeitado para asistir ao Festival da FITEI, estaríamos dispostos a participar en calisquera actividade paralela que celebredes ao longo do Festival, tales como mesas redondas, ponencias, etc..., relacionadas co teatro ou co ensino teatral. Tamén temos unhas publicacións, que coido xa coñeces, que poderíamos exhibir si é que montades unha exposición de material relacionado co teatro».

⁸³⁵ *A boda de Esganarello* (1981), a nova versión de *Bamboliñas* (1981), *Ernest* (1982) e *O aniversario* (1982). Este último espectáculo –estreado en outubro de 1982– estaba dirixido por Manuel Lourenzo, que non volvería a encenar na ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA até 1986, ano en que dirixiu *Mozart e Salieri*.

⁸³⁶ Fronte as trinta e seis funcións de *Edén*, *Coplas de Pardo de Andrade* só tivo dúas e *O incerto señor don Hamlet*, *príncipe de Dinamarca*, dezanove. Na nova década, *A boda de Esganarello* alcanzaba as

metropolitanas da Coruña e Ferrol e a presenza da EDG nos palcos galegos foi moito menos notoria. O traballo escénico baseado en textos de Harold Pinter –*O montapratos. Unha especie de Alaska* (1983)– xa non alcanzou a mesma difusión e en 1984 a EDG só produciría un recital poético dirixido por Santiago Fernández –do que se celebraría unha única función o Día das Letras Galegas de 1984⁸³⁷– e un traballo dos asistentes a un curso de interpretación impartido por Agustín Vega, que se representaría dúas veces na Sala Luís Seoane⁸³⁸.

Para alén de perder o seu valor referencial dentro do sistema, o Departamento de Dramáticas abandonou pouco a pouco o vector iniciado por Manuel Lourenzo a finais dos sesenta –e que agora tiña continuidade na LUÍS SEOANE– e a súa dinámica achegouse progresivamente á das agrupacións amadoras da altura, sendo percibido cada vez máis como o apéndice escénico dun centro de preparación actoral. Aliás, algunhas das actividades desenvolvidas por este Departamento –as gravacións radiofónicas das que posteriormente se falará, por exemplo– incluían un compoñente didáctico que reforzaba esta percepción.

4.2.4.2.1. Actividade didáctica

Efectivamente, o labor desenvolvido pola ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA no terreo da instrución –dimensión absolutamente desatendida por calquera outra instancia⁸³⁹– continuou a ser todo o intenso que as limitacións orzamentarias permitían, reportándolle un recoñecemento que se sumaba ao gañado polos *Cadernos* e á crecente consolidación do Concurso de Teatro Breve, cuxos textos vencedores vían a luz na publicación da ESCOLA⁸⁴⁰. Desta maneira, a cooperativa experimentou,

cincuenta e nove representacións; *Bamboliñas*, trinta e dúas, e *O aniversario*, vinte e sete [datos tirados das *Memorias anuais*].

⁸³⁷ Trátase de *Antoloxía amorosa da lírica galega*, dirixida por Santiago Fernández e interpretada por Gonzalo Martín Letamendía, Pochola Rico e o propio Fernández. Dous anos antes, Santiago Fernández e Luísa Veira xa concibiran outro recital poético para participar nos *Encontros Literarios da lingua galega e portuguesa* celebrados en Lisboa e no Porto.

⁸³⁸ Cun título que quería servir de revulsivo –*Para qué queredes un poeta vivo...*, primeiro verso dun poema de Alfonso Pexegueiro que continúa «senón sabes qué facer con él / Matádeo e celebriille as pompas»–, Manuel Carreira, Pepa González, Francisco Salinas, Concha Cid-Fuentes, Rosa Rivas e o propio Agustín Vega dramatizaban textos de catorce poetas contemporáneos. O espectáculo presentouse ao público os días 13 e 14 de xuño de 1984.

⁸³⁹ A cidade da Coruña contaría a partir de 1983 coa Escola de Expresión Rítmica e Dramática Danthea, dirixida por Carlos Clemente Martínez Gallego, e outras iniciativas semellantes comezarían a agromar a final da década noutros puntos de Galiza. Porén, até esa data a EDG foi un referente único de formación teatral.

⁸⁴⁰ Nestes anos gañaron o Concurso de Teatro Breve da EDG: *A tertulia das máscaras*, de Fernán-Vello (1981); *A extraña Srta. Lou*, tamén de Fernán-Vello (1982); *Tres crimes en busca dunhas labazadas*, de Xosé Luís Martínez Pereiro (1983), e *A noite das noites*, de Henrique Rabunhal (1984).

paralelamente á depreciación das encenacións realizadas na Coruña⁸⁴¹, un afianzamento do seu prestixio como promotor de iniciativas non estritamente espectaculares, das que o sistema galego estaba tan necesitado.

Entre 1981 e 1984, a EDG organizou unha trintena de cursos que abordaron as máis diversas especialidades vinculadas co teatro –verso clásico, mimo e pantomima, plástica parateatral, movemento, dramática creativa, expresión corporal, dicción e declamación ou títeres–, evidenciando a través desta multidiscipliniedade unha concepción nada reducionista da actividade escénica. Para impartir estes cursos –dirixidos a destinatarios de moi variada xineá⁸⁴²– aproveitaron o capital humano da propia ESCOLA⁸⁴³, mais tamén convidaron recoñecidos especialistas⁸⁴⁴, cuxo ministerio abriu as portas a novas posibilidades repertoriais. Estas iniciativas formativas propiciaron que durante a década se fosen incorporando á profesión teatral persoas con formación escénica.

Aínda que ningún dos proxectos en que se abordaba a constitución dun centro de docencia teatral a partir da propia EDG alcanzou a realizarse, a ESCOLA DRAMÁTICA mantivo o seu compromiso co ensino, procurando, ademais, que as súas propostas formativas se espallasen por toda Galiza⁸⁴⁵. Para iso, estableceu colaboración con diferentes entidades e agrupacións interesadas na promoción do teatro⁸⁴⁶, tal e como

⁸⁴¹ D'O aniversario, por exemplo, a prensa sinalaba que non chegaba ao público e que os actores realizaban as súas interpretacións «con una voluntad encomiable, si bien no con la perfección deseable» [IG 24-10-1982].

⁸⁴² Ademais dun importante número de cursos dirixidos aos máis novos, organizaron encontros para mestres, para estudantes de bacharelato –no Instituto Agra do Orzán da Coruña, en 1982– e até participaron na Escola de Verán de Vigo (1982). Entre os numerosos obradoiros dirixidos a docentes pódense citar os seminarios didácticos nas Xornadas Pedagóxicas de Mugardos ou Pontevedra; o obradoiro de Plástica parateatral impartido por César A. Lombera na Escola de Formación do Profesorado da Coruña, en xaneiro de 1982; o de Teatro na escola, en marzo dese mesmo ano, para mestres da bisbarra de Bergantiños; o Curso de dramática creativa para mestres impartido por Alfredo Mantovani en xuño de 1982, ou o de Construción e prácticas escénicas con marionetas, na Escola de Educadores de Santiago en 1983.

⁸⁴³ Santiago Fernández, Charo Barrio, Xan Manuel López Eirís, Antón Lamapereira ou María Xosé Mosteiro foron algúns dos que impartiron cursos formativos durante estes anos.

⁸⁴⁴ A nómina é extensa: Enrique Silva, César A. Lombera, Alfredo Mantovani, Helena Ferrari, Joam Ferreróns, os integrantes do grupo JOHANNES VARDAR, Jesús Aladrén, Antonio Malonda... Con todo, os convites centráronse nos amigos ou nas persoas coas que mantiñan certo grao de confianza, posto que –debido á falta de garantías sobre un número mínimo de asistentes– a ESCOLA non podía garantir a celebración dos cursos programados.

⁸⁴⁵ Para alén de Ferrolterra e a zona de influencia da Coruña, celebráronse cursos en Lugo, Santiago, Ourense, Gondomar, Pontevedra, Vigo e en varias localidades da comarca de Bergantiños.

⁸⁴⁶ Un caso paradigmático de colaboración e aproveitamento dos recursos formativos supúxoo o colectivo JOHANNES VARDAR, como se explicaba na *Memoria de 1982*: «O Grupo de Teatro “Johannes Vardar-Nomadas do Teatro”, formado por catro alemáns, dous italianos e un suízo, foi contratado pola EDG para dar un curso de formación de actores no mes de setembro. A súa capacidade de adaptación á realidade do teatro en Galicia e a comprensión dos nosos problemas xunto coa profesionalidade que amosaron, fixeron que a súa estancia entre nós durara perto de catro meses. Ademais dos cursos de EDG na Coruña, Vigo, Lugo e Ourense impartiron outros similares en Cambados, Cangas, Ribeira e Santiago [...]». O curso de

se aprobara en Asemblea Xeral a finais de 1981⁸⁴⁷ e figurou entre os fundadores da colectivo pedagóxico Nova Escola Galega⁸⁴⁸, constituído en xuño de 1983. O vello obxectivo de TEATRO CIRCO de poder «vivir por e para o teatro» cumprírase no proxecto da Luís Seoane, ao se desprazara a enerxía profesionalizadora. Con todo, a ESCOLA aínda teimaba en responder ao seu nome e en se conformar como un verdadeiro centro promotor de ensino teatral en Galiza.

«La sección didáctica –vuelve a decirnos Francisco Pillado– pretende la enseñanza del teatro entre aquellas personas y entidades como maestros, clubs, colegios, que están interesados en él. La Escola realiza cursillos durante todo el año, en los cuales se dan clases sobre voz, ritmo, expresión, etc. De esta forma, se van creando pequeños grupos de teatro aficionado. Por otra parte, la Escola trata de aprender nuevas técnicas y conocimientos teatrales» [LVG 12-8-1982].

Os contactos mantidos con outras escolas do Estado español para recabar información que resultase de utilidade na redacción dos proxectos confeccionados pola EDG –os municipais da Coruña e Vigo e o presentado á Consellaría de Cultura– levaron ao colectivo galego a participar desde xuño de 1982⁸⁴⁹ nas xornadas da Secretaría de Escolas e Talleres de Teatro da Administración Local (SETTAL), ás que asistiron Xosé Manuel Vázquez e Antón Lamapereira –este último «como responsábel da Escola de Vigo»⁸⁵⁰, segundo se anunciaba nas actas da quinta xornada, celebrada en febreiro de 1983 en Salamanca. A implicación dos representantes da ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA nesta Secretaría foi tal que na convocatoria salmantina xa se propuña a cidade olívica como posíbel sede da sexta reunión, que finalmente se celebraría en Vitoria. Tras esta decepción, a EDG organizaría en 1983 as Oitavas Xornadas da SETTAL na Coruña, na idea de que este tipo de actividades servirían para acabar de convencer aos organismos públicos locais da conveniencia de crear unha escola institucional de teatro⁸⁵¹.

teatro organizado pola ESCOLA en colaboración coa Universidade Popular de Vigo –que se prolongou de febreiro a maior de 1983– tamén pode servir de exemplo.

⁸⁴⁷ Na *Memoria de 1981* recollíase entre os acordos da última Asemblea Xeral: «Colaborar con persoas ou organizacións para impartir cursiños sobor de Teoría e Práctica Teatral».

⁸⁴⁸ Integrada por Albe, Avantar, Escola Aberta, Escola Dramática Galega, Lubricán, Movemento Cooperativo de Escola Popular Galega, Preescolar na casa, Sociedade Galega de Xeografía e Xilbarbeira, nacia co obxectivo de impulsar o traballo de renovación pedagóxica e de galeguización lingüística e curricular do sistema educativo de Galiza.

⁸⁴⁹ «Tamén, o pasado ano ingresamos no colectivo de escolas de teatro de todo o estado español», informaba a *Memoria de 1982*, «e participamos xa nas terceiras e cuartas xornadas da SETTAL, celebradas en Barcelona e Valladolid respectivamente».

⁸⁵⁰ Como se explicará máis adiante, a partir de 1982 se deu un intento de descentralización e espallamento da ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA.

⁸⁵¹ A EDG non era propiamente unha escola da administración local e isto comprometera a súa aceptación na SETTAL, como explicaba Xosé Manuel Vázquez: «Al no estar vinculada a ningún órgano local, provincial o autonómico, hubo dificultades para ser admitida en el colectivo. Pero siendo la única que en Galicia trabaja en este campo, se decidió su inclusión para apoyar sus reivindicaciones» [LVG 27-10-1983].

O encontro, para o que se conseguiu unha subvención do Concello da Coruña⁸⁵², tivo lugar entre os días 29 e 31 de outubro e contou coa participación dunha ducia de escolas españolas⁸⁵³, que redixiron un «comunicado de solidariedade» en apoio das reivindicacións da ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA. Para desesperación da cooperativa galega, a celebración destas xornadas non deu os froitos esperados e as expectativas que se desprendían das declaracións do concelleiro delegado de Cultura na conferencia de prensa en que se presentou o evento⁸⁵⁴ non terían ningún tipo de concreción. Como xa temos comentado, a EDG non puido ocultar a súa decepción; o esforzo investido na organización desta reunión de traballo –coa que se procuraba a lexitimación diante dos poderes públicos galegos da ESCOLA como centro de formación recoñecido *inter pares* a nivel estatal– non reverteu nin no sistema teatral nin na súa situación dentro do mesmo.

Outras iniciativas desenvolvidas pola cooperativa nestes anos tiveron un importante compoñente divulgativo, como as charlas e palestras realizadas polo Departamento de Estudos Teatrais en moi variados foros⁸⁵⁵ ou a presenza dos Departamentos de Didácticas e Dramáticas nas ondas radiofónicas desde 1982, tal e como se recollía na *Memoria* dese ano:

Comezamos unha colaboración semanal en *Radio 1* con traballos de tipo didáctico que se incrementarán, en breve, con outros espazos dedicados a poesía, narrativa e teatro galego.

Efectivamente, para alén da participación do Departamento de Didácticas no programa semanal *Preescolar na casa*, de Radio 1 (RNE), durante 1984 os actores da ESCOLA interviñeron cada sete días en *Reportaxe da historia*, tamén producido por RNE e gravaron para Radio 3 *A doncela guerreira*, de Rafael Dieste, *O entremés famoso sobre a pesca no río Miño*, de Feixó de Araúxo, *Os vellos non deben de*

⁸⁵² Das 400.000 pesetas solicitadas pola EDG para cubrir os gastos de manutención e aloxamento dos asistentes, gravación en vídeo dos actos das xornadas e material de oficina, fóronlle concedidas 275.000.

⁸⁵³ A *Memoria de 1983* facía relación de todos os asistentes: «Institut del Teatre de Barcelona, Escuela Municipal de Teatro de Valladolid, Taller de Teatro de Ermua-Eibar, Escuela de Teatro de Zaragoza, Instituto de Teatro de Sevilla, Escuela Municipal de Teatro de Lérida, Escuela de Teatro de Vitoria, Escuela de Teatro de Mollet del Vallés, Taller-Escuela Municipal de Albacete, Escuela Municipal de Teatro de Salamanca e máis a Escola Dramática Galega de Vigo e da Coruña».

⁸⁵⁴ Así as reproducían as crónicas: «Sánchez Pena destacou el interés municipal en que la ciudad pase a ocupar un lugar importante en lo referente a ser sede de todo tipo de actividades culturales, y en concreto en potenciar el teatro. “Aprovechamos –dijo– estas Jornadas para poder entrar en conocimiento de cómo funcionan y el alcance y rentabilidad social y cultural que podrían tener, para luego valorar con más datos una idea que nosotros, desde el gobierno municipal, veníamos planteándonos, cual es el ir a la constitución de una Escuela Municipal de Teatral”» [LVG 27-10-1983].

⁸⁵⁵ En 1981, ano de transición para a EDG, non se deu ningunha conferencia, mais recuperáronse a partir de 1982, fundamentalmente da man de Antón Lamapereira, Francisco Pillado e Chema Lamas. Aliás, na quincena anterior á celebración do Día das Letras de 1983 organizouse unha serie de actos nos institutos e centros de Formación Profesional da cidade herculina que incluían a lectura dunha escolma de textos do escritor homenaxeado –Leiras Pulpeiro– e unha conferencia sobre o autor mindoniense a cargo de recoñecidos especialistas, entre os que figuraron Xosé M^a Dobarro, Manuel Ferreiro e Lois Cambeiro.

namorarse, de Castelao, e *Pancho de Rábade*, de Álvaro das Casas, así como un programa especial con poemas de Leiras Pulpeiro⁸⁵⁶.

Co mesmo espírito instrutivo tirouse do prelo na semana das Letras de 1983 o cartaz en viñetas *Historia do teatro galego*⁸⁵⁷, confeccionado segundo o modelo das *aucas*⁸⁵⁸ catalás que Antón Lamapereira coñecera en Palma de Mallorca. Nel faise un repaso en vinte e cinco deseños –coas súas correspondentes lendas rimadas– pola historia da actividade teatral galega desde as fórmulas máis remotas á profesionalización do século vinte, facendo mención especial aos vilancicos, os entremeses, os coros populares, o teatro da emigración, a Agrupación O Facho e o Teatro Independente, así como á obra dramática do Cura de Fruíme, de Bieito Fandiño e dos autores do grupo Nós.

4.2.4.2.2. Publicacións

No que ten a ver coa edición de textos promovida desde a ESCOLA –a segunda faceta en que se refuxiou unha EDG inactiva canto á actividade escénica–, os *Cadernos* non deixaron de gañar prestixio durante estes anos, consolidándose como a plataforma máis estábel de publicación de obras dramáticas e practicamente a única en que tiña cabida o ensaio sobre a arte escénica, aínda que a escolla dos títulos estivese moi condicionada pola limitada extensión dos boletíns.

A década comezara coa ratificación en Asemblea Xeral do propósito de editar dez cadernos por ano, a pesar do difícil panorama económico en que se tiñan de mover. Porén, ese obxectivo só foi alcanzado en 1981, pois en 1982 só verían a luz oito números e nos dous anos seguintes, nove. A traxectoria da publicación, con todo, foi neste período absolutamente impresionante.

Un rápido repaso aos títulos editados en 1981 pode deitar moita luz sobre as liñas que nesta etapa anterior á creación do CENTRO DRAMÁTICO GALEGO se estaban a atender desde a EDG, dentro do seu propósito xeral de densificar o repertorio galego:

- A recuperación de «textos-monumento» da historia do teatro galego que non coñeceran ningunha edición desde había décadas –o caso extremo é *A casamenteira*, de Antonio Bieito Fandiño, que non fora publicada en versión íntegra⁸⁵⁹ desde 1849.

⁸⁵⁶ Por todo este traballo, Radio 1 concedería á EDG en 1985 o Premio de Cultura Galega, en recoñecemento ao seu labor de difusión do teatro na Galiza.

⁸⁵⁷ O texto era da autoría de Modesto Hermida e os deseños foran realizados por Francisco Xavier, Pablo Santomé, Xosé A. Ruiz e Chema Lamas.

⁸⁵⁸ Eis a definición de *auca* que fornece o *Diccionari català-valencià-balear* de Antoni M^a Alcover (Palma de Mallorca, 1993): «Full de paper on hi ha dibuixades una sèrie de figures, en caselles o fuadrets (*redolins*), representant la vida d'un personatge real o fictici, amb breus inscripcions explicatives al peu de cada quadret».

⁸⁵⁹ O texto fora parcialmente reproducido na *Antoloxía do teatro galego* publicada en 1982 por Manuel Lourenzo e Francisco Pillado. En decembro de 1983 foi incluído na serie *O entremés famoso sobre a*

Nesta liña, reeditaríanse en anos sucesivos varias obras do primeiro terzo do século XX⁸⁶⁰.

- Inéditos de autores galegos recoñecidos –en 1981, *Acurrados*, de Jenaro Marínhas del Valle⁸⁶¹. Nalgún caso, traducíronse para o galego orixinais en español de grandes figuras da literatura galega, como *A doncela guerreira*, de Rafael Dieste⁸⁶² –en versión galega de Manuel Lourenzo e con prólogo de Carmen Muñoz, viúva do autor.

- Ensaio sobre a actividade teatral ou autores dramáticos⁸⁶³ –nese ano, *O teatro de ópera chino*, de Xan M. López Eirís, e *Lauro Olmo e o teatro sobre a emigración*, de Xosé A. Fernández Roca⁸⁶⁴.

- Obras premiadas no Concurso de Teatro Breve convocado pola ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA –*A tertulia das máscaras*⁸⁶⁵, de Miguel Anxo Fernán-Vello, gañador da segunda edición⁸⁶⁶.

- Textos de teatro para os máis novos⁸⁶⁷ –*O rei bandullán*, de Ana M^a Fernández– e materiais para traballar na escola –*Taller de monifates*, de Rosario Belda.

- Traducións de títulos doutras dramaturxias⁸⁶⁸ –*O estrano cabaleiro*, de Michel

pesca no río Miño, de Feixó de Araúxo, que non coñecera outra edición após a de Fermín Bouza Brey en 1953. Para García Vidal [2004: 142] «dende esta plataforma estase a recuperar ou, máis ben, a construír unha tradición textual, un repertorio, para a literatura dramática galega».

⁸⁶⁰ Neste período de 1981-1984, viron a luz nos *Cadernos: Pancho de Rábade (Vía Crucis en VI estacións)*, de Álvaro das Casas, que non se publicara desde 1931, e *Mourenza*, publicado por Cotarelo Valledor en 1931 e que acababa de coñecer unha reedición en 1981 da man de Araceli Herrero Figueroa.

⁸⁶¹ Tamén virían a luz na colección os inéditos *Mari-Castaña*, de Emilio Álvarez Giménez, e *O conto do abó*, de Xesús San Luís Romero.

⁸⁶² En homenaxe ao autor no primeiro cabodano do seu pasamento, publicaríase en 1982 unha versión teatral do seu conto *O drama do cabalo de axedrez*.

⁸⁶³ No período que vai até a constitución do CDG, os *Cadernos* deron á luz os ensaios *Técnicas básicas do deseño escenográfico*, de David Welker (escolmado e traducido por Celestino Ledo); *Armando Cotarelo e o teatro*, confeccionado por Xosé M^a. Dobarro, João Guisan, Xulio Lago e Manuel Lourenzo con motivo do Día das Letras de 1984; *Ambiente e principios ideolóxicos no teatro de Aristófanes*, de Xoán Xosé Moralejo Álvarez, e *O teatro portugués actual*, de Luiz Francisco Rebello.

⁸⁶⁴ A inclusión deste estudo á volta da obra dun autor que, aínda que galego, escribiu a totalidade da súa obra no sistema de oposición, resulta bastante excepcional dentro da colección; os *Cadernos* só coñecerían outro exemplo deste tipo de traballos, o ensaio de Fernández Pérez-Sanjulián *A Galiza e o galego nas «Comedias bárbaras» de Valle-Inclán* (1986).

⁸⁶⁵ Perante a limitada extensión da peza, no caderno tamén se incluíu *A lua gris de Xan Cidadán*, do mesmo autor.

⁸⁶⁶ Este autor volveu recibir a distinción en 1983 por *A extraña Sta. Lou*. En 1984, o xuri elixiu *O pauto*, de Xesús Pisón.

⁸⁶⁷ *O premexentes non pode cos paxaros rebezos*, de Marica Campo, Mención de Honor en 1983 do Premio de Teatro Infantil do Facho, foi publicado en 1984.

⁸⁶⁸ A limitada largura da literatura dramática galega e a vontade dos promotores dos *Cadernos* de fornecer o maior e máis variado número de textos fixo que as traducións fosen numerosas: *O testamento do tío Nacho*, de Àngels Garriga (traducida por Xoán Babarro); a versión do anónimo medieval francés *Farce de maître Pathelin* (de Enrique Harguindey) ou a da comedia china *Mein Lung Chen* (realizada por

de Ghelderode (traducido por Enrique Harguindey) e *Dansen*, de Bertolt Brecht (a cargo de Miguel Pernas)⁸⁶⁹.

Aliás, continuando o costume inaugurado no quinto número da colección (maio de 1979), os *Cadernos* incorporaron ás súas capas gravuras de artistas galegos contemporáneos, entre os que figuraban nomes como Perfecto Estévez, Alberto Carpo, Fina Mantiñán, Isaac Díaz Pardo, Urbano Lugrís Vadillo, Felipe Criado, Sucasas...

Un caderno absolutamente excepcional –non apenas na colección, senón no panorama teatral galego– foi o número cuarenta e cinco, publicado en xullo de 1984 –poucos días antes da estrea do primeiro espectáculo do CENTRO DRAMÁTICO GALEGO. Trátase do ensaio *Teatro e Nacionalismo*, asinado por Daniel Cortezón, en que o autor de Ribadeo repasa o papel da actividade dramática na reconstrución nacional e foca con clareza a dramática situación en que vive a lingua –núcleo central dos repertorios alternativos–, esmagada pola diglosia, o auto-colonialismo e a interiorización do odio aos trazos distintivos⁸⁷⁰, fenómenos con enormes consecuencias na celebración teatral⁸⁷¹. Na súa análise, Cortezón pon á vista a verdadeira disxuntiva que se lle presenta á cultura galega: converterse nunha «reserva» ou ultrapasar eses límites.

Trátase, a remate de contas, de si a cultura se «conforma» coa supervivencia ou si se plantexa en termos de universalizarse como realidade político-social capaz de ser aportada e «traducida».

A opción pola que se decanta o dramaturgo rexeita calquera tipo de subalternidade dos repertorios teatrais galegos a respecto dos españois:

Igual que na literatura en xeral, temos que vixilar a posibilidade de crear un teatro residual, un teatro que sexa un subproduto, un teatro que refuxie sua

Manuel Lourenzo); *O seguinte*, de Terence MacNaly (feita por Francisco Pillado); *A Tuta e a Ramoneta*, de Llorenç Villalonga (a cargo de Xosé Luís Franco Grande), e *Historias para seren contadas*, de Osvaldo Dragún (traducidas por Fernán-Vello e Pillado Mayor). Entre a diversa procedencia dos orixinais, García Vidal [2004: 149] chama a atención sobre os textos cataláns: «[...] semella estar operando unha idea de “solidariedade” e “mimetismo” no criterio de selección destes textos que se relaciona directamente coa ideoloxía nacionalista [...]».

⁸⁶⁹ Como demostra este número –en que se recolle o texto do primeiro espectáculo da COMPAÑÍA LUÍS SEOANE–, a existencia dos *Cadernos do espectáculo* foi recibida en termos de complementariedade e nunca como rivais. A única ameaza que supuxeron para os CEDG foi a competencia polas limitadas subvencións.

⁸⁷⁰ «Un idioma que en calquera caso fica asoballado, sufrindo un fondo proceso de desprestixio interno como modo de expresión dunha cultura folclórica, menor, refuxiada e alapada xeralmente no mundo conservador, inculturalizado e estático do campesiñado, da lumpemburguesía alienada e do proletariado. Para manter, alentar e xustificar esta situación, están, aparte dos intereses económicos xenerados pola cultura hexemónica do Estado, os poderes coercitivos e colonizadores das forzas política, económica e idiomáticamente maioritarias dentro do Estado-Nación, que lexislan a prol da súa concepción uniformizadora e centrípeta da suposta Nación-Estado» [Cortezón 1984: 5].

⁸⁷¹ Estes complexos impiden, por exemplo, a fluencia natural do sotaque galego dos actores na escena, de maneira que a lingua se ve sometida a un proceso de neutralización e aseptización que a desvirtúa.

incapacidade creadora en formas parateatrais e folclóricas⁸⁷², un teatro no que o compromiso social perda de ollada á proxección histórica e que, endebén, o compromiso deixe valeiro de contido nacionalista –na alianza popular político-rexionalista de gaita, muiñeira e queimada– a finalidade superior da expresión artística no campo da cultura «universal».

Fose ou non unha coincidencia no tempo, o certo é que as súas reflexións resultaban decididamente oportunas nun momento en que se estaba a pór en andamento a compañía institucional galega.

Durante os anos iniciais da década de oitenta, os *Cadernos* –até comezos de 1985, aínda *Cuadernos*– fortalecieron o seu prestixio⁸⁷³ e, a pesar das enormes dificultades que envolvía a súa distribución⁸⁷⁴, consolidáronse como un dos referentes fundamentais do sistema⁸⁷⁵. Así, superaron os douscentos subscritores e a publicación era coñecida nos máis diversos foros –inclusivamente internacionais. Con todo, a recepción no interior resultaba por momentos moi decepcionante:

Compre dizer que están suscriptos a estes cuadernos varias universidades do Estado, unha inglesa e outra italiana, así como o Instituto de Teatro de Barcelona e de València e unha serie de institucións culturais latinoamericanas. Nen un so organismo ou institución cultural galega figuran, pola contra, entre os seus suscriptores [Pillado 1985: 66].

Unha vez iniciadas as transferencias á Xunta, a ESCOLA DRAMÁTICA encargárase de dar a coñecer a publicación ás instancias governativas, de maneira que en maio de 1982 a Subdirección Xeral de Bibliotecas e Promoción do Libro reclamaba unha listaxe dos números publicados por se os *Cadernos* resultaban de

⁸⁷² «Ningún réximen centralista é antifolclorista. Os réximes fascistas son filofolclorizantes. O folclorismo “entretén” e aliena o ser da nacionalidade, “enriquece” a concepción multifacética da unicidade, xustifica a presión facéndoa aparecer como protectora das simpáticas, brillantes e sentimentais particularidades da “rexión”, e remata sendo un factor auxiliar do colonialismo» [Cortezón 1984: 11-12]

⁸⁷³ Así o recoñecía Fernán-Vello mediada a década: «[...] neste deserto cultural produce-se un milagre unha ou dúas veces por mes –vizoso oasis–, isto é, os Cadernos da Escola Dramática Galega, dirixidos e coordinados, como non, por Francisco Pillado e Manuel Lourenzo respectivamente [...] son a colección de textos teatrais máis popular e importante en toda a historia do noso país» [Fernán-Vello 1985: 303-305].

⁸⁷⁴ En setembro de 1981 a EDG dirixíase ao presidente da Deputación Provincial da Coruña para lle solicitar «una ayuda económica que haga posible la continuidad de nuestra labor, ya que de otro modo no podremos seguir publicando un sólo cuaderno más», en que propuñan un concerto para enviar os exemplares en *stock* a diferentes entidades da provincia e explicaban o difícil que lles resultaba a súa distribución: «[...] a pesar de estar considerados como una inestimable aportación a la investigación y difusión del teatro gallego no tienen una distribución rentable. Los motivos de esta insuficiente distribución debemos achacarlos a las siguientes causas: El escaso margen de ganancias que podemos dejar a los libreros. Los cuadernos se venden a 40 pts. al público y se los ofrecemos a los libreros a 30 pts. [...] lo que motiva “poco entusiasmo” en su venta. / La imposibilidad de acudir a los circuitos profesionales de distribución cuyo porcentaje de ganancia encarecería cada cuaderno de forma abusiva. / El caso omiso de las entidades culturales a nuestras peticiones de subvención. / La indiferencia de las autoridades educativas a pesar de que tenemos publicados tres cuadernos dedicados al teatro escolar y cuatro obras de teatro infantil» [APML]. Os *Cadernos* deixábanse en librarías das localidades máis importantes e, en moitos casos, nunca máis se sabía deles porque non había estrutura para levar conta dos albaráns e se desprazar regularmente a todos eses puntos.

⁸⁷⁵ A publicación serviu en ocasións de embaixadora do teatro galego no exterior; neste sentido, a *Memoria de 1983* informaba que os *Cadernos da Escola Dramática Galega* estiveran presentes nas exposicións internacionais do libro de Caracas e Moscova.

interese para as bibliotecas públicas. Os responsábeis da serie aproveitaron a circunstancia e realizaron unha proposta para que a Subdirección Xeral adquirise trinta coleccións dos boletín editados: a suxestión sería finalmente aceptada, mais con dous anos e medio de retraso –en decembro de 1984. A resposta das institucións ora non chegaba, ora facíao con enorme demora.

Tampouco foi entusiasta a acollida brindada aos *Cadernos* polos traballadores das táboas, que na procura de solucións inmediatas para o día o día, non chegaban a entender as liñas de actuación que se marcara a publicación⁸⁷⁶. En ocasións, os profesionais mostraban o seu desdén por uns boletíns de tan modesta presentación:

Desde que se editan vense cuestionando a súa calidade. Parece ser que nos ambientes teatrais non acaban de convencer estes folletos informativos. ¿Por qué? A súa forma de presentación non pode ou non debería se-la causa. Unhas cantas folliñas fáciles de perder en calquera montón de papeis de despacho. Claro que sería maravilloso editar unha revista «psicodélica», traducións e... ¡bon! o panorama teatral galego tampouco dá para encher moitas follas. Con todo, para facer unha revista dese calibre necesítanse cartos, e os presupostos non chegan. ¡Querida Xunta a xente do teatro necesita cartos... é o problema de sempre: ausencia de política teatral! [Bouzas 1983].

A actriz María Bouzas deixaba constancia do divorcio que existía entre a colección editada pola ESCOLA e uns actores –sen grandes inquietudes culturais, en moitos casos, e ignorantes das múltiples facetas que debe atender unha intervención decidida nos repertorios teatrais⁸⁷⁷– que reclamaban publicacións en que se informase sobre as súas encenacións:

De todos modos parece ser que tampouco interesan a nivel xeral publicacións teóricas sobre o teatro; e o máis lamentable é que mesmo a xente dedicada ás representacións non mostra moito interese por este tipo de actividades no noso país. Evidentemente o teatro é, ante todo, isto: teatro. Todos temos ganas de subir a un escenario, pero en calquera lugar no que a arte das táboas teña un peso mínimo, atópanse fitos paralelos ás escenificacións [Bouzas 1983].

Aínda que non se lle quería tirar valor á iniciativa, a conclusión do artigo non podía ser máis desalentadora para os intereses dos promotores da edición:

Os *Cuadernos da Escola Dramática Galega* son neste sentido un intento de espallar o mundo da farándula; un intento que ás veces parece ter éxito

⁸⁷⁶ A atención ao teatro na escola era un dos puntos que non obtiñan unha boa valoración: «Nalgúns casos os cadernos poden dar pé a execucións prácticas e mesmo chegar a informar á xente que non se move no “mundiño” teatral. Estou a falar dos números adicados ó teatro na escola, ós títeres..., pero hai que deixar claro que nestes casos a información presentada non rebase os niveis iniciais, feito lóxico dado que a aprendizaxe teatral precisa dunha dimensión práctica desde o seu inicio» [Bouzas 1984].

⁸⁷⁷ É certo que os que levaban tempo na loita pola instalación duns repertorios teatrais galegos eran máis conscientes desta necesidade de actuación en diferentes fronteas, mais o esgotamento que acumulaban tras anos de loita en solitario –sen apoio institucional– estaba a conducir a algúns ao abandono das heroicidades do pasado e a unha aparente indiferenza a respecto da totalidade do sistema que non era outra cousa que un profundo desexo de poder dedicarse en exclusiva á produción espectacular.

(algúns números dos folletos están esgotados) e outras veces parece fracasar. [...]

De tódolos xeitos non quixera dá-la impresión de que os «Cuadernos da Escola Dramática Galega» son unha maravilla, non. O obxectivo de fomentar un panorama teatral mais amplo supera as posibilidades da revista. Posiblemente non sexa a forma mais adecuada de facelo. O que tampouco se pode facer é descalificar un intento sen aportar alternativas [Bouzas 1983].

Significativamente, sería a propia ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA a que fornecería as alternativas que reclamaba María Bouzas. A información que a profesión solicitaba e que desde a desaparición de *Don Saturio* non tiña unha plataforma regular en que ver a luz –só se contaba coa discontinua atención dos xornais, moitas veces superficial– tería cabida nun novo proxecto incubado na EDG, nesta ocasión na cidade de Vigo, onde Antón Lamapereira estaba organizando o que se pretendía que fose unha sección da ESCOLA fóra da cidade da Coruña.

Moi atento á pulsión do sistema, Lamapereira foi consciente da necesidade de dotar os traballadores do teatro galego dun medio de expresión e intercambio que servise para reforzar as relacións inter-grupais, complementando o labor que cumprían os *Cadernos*. Desta maneira, a finais de outubro de 1983 saía do prelo en Vigo o número cero do *Boletín de Información Teatral da Escola Dramática Galega*, en cuxa primeira páxina se facía público os propósitos da publicación:

A «Escola Dramática Galega» (EDG) codixa [*sic*] coa publicación deste Boletín dar un paso máis no camiño da normalización teatral en Galicia.

Neste número haberá sen dúbida erros máis compe que os vaíamos emendando entre tódolos interesados polo teatro galego. Cómo? Enviando información sobre os grupos de teatro e as suas montaxes ou calquera outra suxerencia de interés.

A periodicidade será bimensual se atopamos patrocinadores e o *Boletín* enviaráselle gratuitamente ós grupos de teatro, ás Institucións, Asociacións Culturais e de Veciños, Centros de Estudo ou a calquera persona interesada que o solicite.

Nos cinco números editados nesta primeira etapa⁸⁷⁸, incluíronse entrevistas (Yayo H. Rúas, César A. Lombera, Manuel Lourenzo e os integrantes do Grupo de Teatro Estábel do I.B. de Cangas), bibliografía, información teatral diversa, a «Mensaxe aos homes co gallo do día mundial do teatro» de Mikhail Tsareu –aparecida no número dous– e a sección «Os grupos e as súas montaxes», en que se daba noticia dos espectáculos das diferentes agrupacións facilitando, ademais, vías de contacto coas mesmas. O número con que se fechou esta etapa dedicou unha atención especial á estrea de *Woyseck*, a encenación inaugural do CENTRO DRAMÁTICO GALEGO.

⁸⁷⁸ O cabezal alcanzou o número catro, mais a estes hai que lles sumar o boletín inicial, que levaba o número cero. Despois do publicado en marzo de 1985 o *Boletín* non volvería a saír á rúa até 1988.

Desde o primeiro momento, os creadores teatrais acolleron favorablemente o *Boletín*, ao que recoñeceron de especial utilidade; así o proclamaba Xosé Cermeño [1984] no balance do ano 1983 que publicou no *Faro de Vigo*:

Pues concluiré señalando que en el terreno de las publicaciones, continúa su caminar la ya veterana serie de cuadernos de la «Escuela Dramática Galega» de La Coruña y que en Vigo apareció un Boletín Informativo, sencillo, volandero, digno y útil, que se consigue gratuitamente con solo solicitarlo al apartado 1275 de Vigo. Que dure [Cermeño 1984].

Boletín e Cadernos da EDG –até 1984 tamén os *Cadernos do espectáculo* da LUÍS SEOANE– convertéronse durante este período nas únicas plataformas editoriais en que se daba cobertura aos repertorios teatrais galegos, cada un coa súa parcela de actuación perfectamente acoutada. A achega da ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA neste terreo continuaba a ser absolutamente crucial.

Coa intención de facilitar a conservación e manexo dos *Cadernos* –e, en último termo, propiciar unha maior institucionalización dos mesmos a partir da mellora do soporte⁸⁷⁹–, en 1983 compiláronse os trinta primeiros números da colección –a maioría xa estaban esgotados– en dous volumes, dos que se tirou unha edición limitada de quíntos exemplares numerados. A presentación dos mesmos realizouse o 30 de maio na Sala Luís Seoane –pondo de relevo, máis unha vez, as frutíferas relacións entre ambas cooperativas coruñesas– e o acto contou coa intervención do profesor Ricardo Carvalho Calero⁸⁸⁰, que louvou a publicación:

É verdadeiramente un exemplo de vocación servida pola laboriosidade, a que representa a colección dos *Cadernos da Escola Dramática Galega* publicados até a data, e que agora se nos presentan nos seus primeiros números formando un conjunto compacto que nos permite apreciar panoramicamente o esforzo realizado. Desde edicións e reedicións populares de textos clásicos até as primicias de autores mozos de grandes esperanzas, desde informes esclarecedores a propósito de cuestións de técnica teatral até pequenos estudos monográficos sobre obras dramáticas concretas, os *Cadernos* ofrecen ao estudioso do teatro galego, ao amante da arte dramática, ao erudito e ao afeizoado, materiais de coñecemento que supoñen unha importante contribución ao enriquecemento da nosa cultura teatral e à educación popular neste aspecto artístico, de transcendencia social tan relevante.

O catedrático ferrolán xustificaba igualmente –coa humildade habitual– a súa presenza no evento:

Non podía eu negarme a pronunciar nesta ocasión unhas palabras, como aportación entusiasta, aínda que modesta, à celebración dun traballo que merece a gratitude de todos os galegos. Podo considerar-me como un colaborador a distancia desta obra, pois se ben non se me pode estimar como home de teatro, escribin algunhas pezas e pronunciei algunhas

⁸⁷⁹ «Con el fin de dar una mayor entidad a sus Cuadernos», diría a prensa [LVG 31-5-1983].

⁸⁸⁰ O profesor pronunciou unha conferencia sobre a súa obra dramática que vería a luz en setembro de 1985 no *Caderno* número 56 so o título *Sobre o seu teatro* –do que se tiran as citas. A vontade patrimonializadora da EDG continuaba presente.

conferencias que me relacionan con estas actividades, e algunha mostra da miña teima como autor e como crítico foi benevolmente incorporada à série dos cadernos.⁸⁸¹

En cada un dos dous volumes acrecentáronse unhas palabras iniciais a modo de limiar, en que Francisco Fernández del Riego –no primeiro dos libros– e Xesús Alonso Montero –no segundo– brindaban a súa particular visión da publicación dentro do panorama teatral galego. Del Riego, na súa introdución, facía un percorrido desde *A casamenteira*, escrita por Bieito Fandiño en 1982, até chegar, no presente⁸⁸², á ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA:

Entre as agrupacións que traballan arreo e con bó tino neste particular, figura a «Escola Dramática Galega». O seu labor non se limita só á representación e á formación de actores, sinón que, con xeneroso e insólito esforzo, ven editando unha xa longa serie de «Cuadernos», de positiva significación. A idea deste «Cuadernos» [...] é a de realizar a escolla de pezas teatrais significativas da literatura galega e da universal; tratando, ademais, de que, pesie á pluralidade de enfoques, o conxunto resulte coherente. [...]

Pensamos, pois, que coa presente obra ábrese un camiño de apoio ao labor teatral na propia fala, do que se han beneficiar non só autores e intérpretes, sinón cantos sintan curiosidade e afición por un xénero literario tan importante para o porvir da nosa cultura [Fernández del Riego 1983].

Alonso Montero [1983]⁸⁸³ celebraba igualmente a continuidade do proxecto e parabenizaba a Pillado e Lourenzo polo traballo realizado e a «súa ambiciosa concepción» do teatro galego:

Un e outro están coa causa do teatro, na causa do teatro, desde hai bastantes anos, e saben, como poucos, das súas necesidades e dificultades. Case se pode afirmar que o teatro galego de Posguerra empezou a existir, hai vinte ou vintecinco anos, polo traballo polifacético, intelixente e teimudo de Manuel Lourenzo, e, se tivese que precisar, diría que Lourenzo (co que aglutina e promove) é, en certos anos, o eixo do discurso teatral galego.

[...] a carón de Manuel Lourenzo (un capítulo, xa, do noso teatro), está a paixón, o saber e a curiosidade de Francisco Pillado, e a súa impagable adicación.

⁸⁸¹ Con anterioridade, a colección incluía unha edición de *Farsa das Zocas* –editada en homenaxe ao autor en maio de 1982– e, en febreiro de 1983, a transcripción –realizada por M^a Pilar García Negro– da conferencia «Sobre *Os vellos non deben de namorarse*», ditada polo catedrático no Instituto Eusebio da Guarda da Coruña o 14 de maio de 1982. Facíase patente a intervención canonizadora da figura de Carvalho Calero.

⁸⁸² No proceso de creación dos novos repertorios teatrais galegos, Francisco del Riego consideraba moito máis importante o labor escénico desenvolvido polas agrupacións dramáticas que o material textual fornecido polos dramaturgos: «Nos tempos máis recentes, a vida teatral en Galicia comezou a cambear de rumbo. É certo que os autores dramáticos galegos siguen a ser poucos e dunha calidade inferior á doutros países. Pero asístese, noustante, a unha verdadeira revolución no dominio da posta en escena, e, de xeito máis vasto, no do espectáculo. Son xa diversos e valiosos os grupos que andan a representar obras de escritores de aquí e de foráneos. A afición polo teatro anda a adquirir así un alento novo e un incontestable espaxamento nos ambientes mozos».

⁸⁸³ A súa nota introdutoria «Unha pequena revista, unha grande revista» foi publicada, so a epígrafe «Cuadernos da Escola Dramática Galega», na quinta entrega de «No eido da palabra» [29-5-1983], sección que o catedrático mantiña no *Faro de Vigo*.

Aínda que Lourenzo canalizara a súa vontade profesionalizadora a través da COMPAÑÍA LUÍS SEOANE –coa consecuente desimplicación do labor diario da ESCOLA–, mantívose de maneira activa a cargo da coordinación dos *Cadernos* –e aínda dirixiu a nova versión de *Bamboliñas*⁸⁸⁴ (1981) e *O aniversario* (1982), última participación súa nos espectáculos da EDG desta etapa.

Co propósito de alentar a escrita dramática, a ESCOLA continuou a convocar –anualmente, desde a edición de 1981– o Concurso de Teatro Breve, cuxo premio consistía na publicación do texto nos *Cadernos* e, a partir de 1983, tamén contaría cunha dotación económica –vinte e cinco mil pesetas o primeiro ano; cuarenta mil, en 1984. Segundo ditaban as bases do certame, a EDG convidou a integrar os sucesivos xuris «personalidades de recoñecido prestixio na vida cultural galega» como os escritores Jenaro Marinhas del Valle, Xoán Ignacio Taibo, M^a Xosé Queizán, Xosé Manuel Martínez Oca e Xulio López Valcárcel⁸⁸⁵; o compositor Xoán Trillo; o profesor Xoán C. Verdini ou o director de teatro Xosé Manuel Rabón.

Das catro obras galardoadaas nesta etapa previa á creación do CDG, dúas son da autoría de Miguel Anxo Fernán-Vello –*A tertulia das máscaras*, en 1981, e *A extraña Sta. Lou*, no ano seguinte–, unha de Xesús Pisón –*O pauto*, en 1983– e outra de Henrique Rabunhal –*A noite das noites*, en 1984–; aliás, recomendouse a publicación de *Tres crimes en busca dunhas labazadas*, presentada por Xosé Luís Martínez Pereiro na convocatoria de 1982, e, na edición de 1984, *Um cenário chamado Frederico*, de Guisan Seixas, e *Frío Título*, de Fernán-Vello⁸⁸⁶.

Para alén dos eventuais rendementos da publicidade que lograban as convocatorias, os impulsores da colección animaban tanto os seus amigos como os achegados ao proxecto da ESCOLA a redixir breves textos representábeis que puidesen concorrer ao certame⁸⁸⁷. Con este comportamento, conseguiuase un número mínimo de candidatos en todas as edicións.

Canto ao obxectivo principal da iniciativa –aproveitar a plataforma editorial da EDG para fornecer textos facilmente representábeis que resultasen de utilidade para as agrupacións–, as obras destacadas non espertaron o interese das compañías profesionais, que nesta altura procuraban montaxes de maior entidade –fundamentalmente no que a duración se refire. Tampouco foron atractivas para os

⁸⁸⁴ Pablo Rodríguez [1997: 1981] cita este espectáculo como coprodución entre a EDG e a LUÍS SEOANE; porén, en ningún momento figura como tal en toda a documentación conservada da compañía profesional e, na altura, o novo *Bamboliñas* foi publicitado como encenación da ESCOLA.

⁸⁸⁵ Desde 1982, foron incorporados ao xuri os autores vencedores da edición anterior.

⁸⁸⁶ Todos os títulos verían a luz na colección dos *Cadernos* agás esta mención de Fernán-Vello.

⁸⁸⁷ Fernán-Vello, por exemplo, foi presidente do Clube de Espectadores da Sala Luís Seoane e tanto Xesús Pisón como Henrique Rabunhal mantiveron estreitos contactos coa cooperativa.

colectivos amadores, coa notábel excepción do texto de Xesús Pisón, magnificamente recibido nos grupos escolares e encenado desde entón en numerosas ocasións⁸⁸⁸.

Diante desta situación, a ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA aproveitaría a convocatoria de axudas a proxectos teatrais convocada pola Consellaría de Educación e Cultura en agosto de 1984 para dar un paso máis na promoción destes novos autores. Após garantir a publicación dos textos galardoados e dotar economicamente o premio, agora se quería promover a encenación dos mesmos. Así o explicaban na solicitude⁸⁸⁹:

Un dos aspectos máis desatendidos do noso teatro é, sin dúbida, o que atinxe aos novos autores. A EDG ven convocando [...] un concurso de teatro breve co fin de dar a coñecer novos textos de autores xóvenes que, de outro xeito, seguirían no olvido. O galardón dos primeiros concursos consistía na publicación da obra na nosa colección *Cuadernos da EDG*. A partir do ano 1983, incrementouse o premio con unha cantidade en metálico. E, no sucesivo, trataremos que todas as pezas premiadas, sexan escenificadas por noso departamento de dramáticas. Está claro que a maior satisfacción de un dramaturgo é ver a súa obra publicada e sobre todo representada.

A EDG quere dar a oportunidade a tres autores xóvenes, premiados no VI «Concurso de Teatro breve da EDG» como son Enrique Rabuñal, Xan Guisán e Miguel Anxo Fernán-Vello, de dirixir os seus propios espectáculos contando co asesoramento técnico preciso de todos os membros da EDG e o cadro de actores da propia Escola.

A iniciativa da EDG evidenciaba o seu forte compromiso no fomento da escrita teatral máis recente e a vontade de trazar as pontes precisas para que estes autores se incorporasen ao proceso de produción espectacular. Con estas medidas, ademais, a cooperativa implicábase máis unha vez na planificación teatral, favorecendo o acceso ao público da creación dos dramaturgos máis novos, nun intento de minguar a dependencia das traducións que o sistema estaba a mostrar nos últimos anos.

A proposta⁸⁹⁰ foi realizada conxuntamente con outros dous proxectos cos que desexaba atender os clásicos e a importación de modelos doutras tradicións, de maneira que se alcanzase un equilibrio saudábel para o repertorio⁸⁹¹. En concreto, solicitábase apoio económico para a posta en escena d'*Os vellos non deben de namorarse*⁸⁹², de Castelao, e dúas pezas breves de Samuel Beckett –*Comedia* e *A*

⁸⁸⁸ O caderno en que se recollía *O pauto*, de Xesús Pisón, esgotárase a finais de 1987.

⁸⁸⁹ APML.

⁸⁹⁰ O proxecto incluía a encenación d'*A noite das noites*, de Henrique Rabuñal; *Um cenário chamado Frederico*, de Guisan Seixas, e *Frío Título*, de Fernán-Vello –a obra premiada e as dúas mencións especiais do xuri no Concurso de 1984. O cadro artístico estaría integrado por actores e actrices da EDG.

⁸⁹¹ «Ainda recoñecendo que debe atenderse con prioridade ós autores galegos, a EDG ao montar un mínimo de tres espectáculos ao ano pode ofrecer varias posibilidades», explicábase na solicitude.

⁸⁹² A ESCOLA aspiraba a «actualizar escenográficamente a obra con unha montaxe plástica, con monecos, actores e sombras chinescas utilizando todas as técnicas actuais que permita o presuposto».

última cinta⁸⁹³—, que serían dirixidos, respectivamente, por Francisco Xabier Puente e Miguel Pérez Romero⁸⁹⁴.

4.2.4.3. A expansión do proxecto da EDG ao sur

A EDG coñeceu na primeira metade da década de oitenta un proceso descentralizador —promovido inicialmente polo seu presidente da altura, Antón Lamapereira— que, de alcanzar a se consolidar, representaría para a ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA —presente nas dúas maiores cidades de Galiza—, o paso inicial do eventual artellamento dunha estrutura nacional.

Elixido presidente da cooperativa na Terceira Asemblea Xeral, celebrada en xaneiro de 1980, Antón Lamapereira viña desenvolvendo desde os seus destinos provisionais como profesor —en Ferrol, primeiro, e, posteriormente, en Cee⁸⁹⁵— un copioso labor de recollida de información sobre as festas parateatrais⁸⁹⁶, para alén de exercer como dinamizador teatral⁸⁹⁷ e difusor do traballo da EDG⁸⁹⁸. Un novo traslado

⁸⁹³ «Desde a súa fundación, a EDG ven enriquecendo o patrimonio teatral galego coa publicación nos nosos cadernos de obras representativas da dramaturxia mundial», comentaban. «Asimesmo, o departamento de Dramática da EDG produxo montaxes de autores como Moliere, Chejov, Pinter, Wilde, tratando de dar a coñecer as súas obras ao público galego, do mesmo xeito que se fai en todos os países do mundo».

⁸⁹⁴ Do millón oitocentas mil pesetas ao que ascendían os tres proxectos —que englobaban cinco espectáculos—, a Dirección Xeral de Cultura resolvería conceder á ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA unha subvención de seiscentas cincuenta mil pesetas, polo que unicamente se poría en escena o espectáculo realizado a partir dos textos de Beckett. Así o explicaba Xosé Manuel Vázquez á comisión avaliadora dos proxectos: «[...] a Escola Dramática Galega da Coruña apresentou 3 proxectos distintos para que o xurado discernira cal deles se axeitaba máis ó seu criterio calificador. Como queira que no fallo do Xurado non se cita a cal deles vai concedida a axuda económica, entendemos que é a calisquera deles a decidir por nós» [Carta de 22 de abril de 1985. APMML].

⁸⁹⁵ Nesta bisbarra celebráronse cursos de especialistas cos que entraran en contacto a través da EDG, como o impartido por Alfredo Mantovani en xaneiro de 1981. Alí tamén se constituíu unha coordinadora teatral de zona e un grupo de animación teatral que encenaría espectáculos de rúa e contos tradicionais interpretados pola xente do pobo.

⁸⁹⁶ Así llo comentaba a Francisco Pillado nunha carta asinada o 21 de decembro de 1980: «Xunto con outros mestres ando a recoller, coa fundamental colaboración dos rapaces de EXB e BUP, datos sobre as festas da Comarca. Se hai material dabondo, sacariamos un Cuaderno no próximo marzal» [ATPMP]. Na Coruña, o traballo sobre a parateatralidade fora practicamente abandonado.

⁸⁹⁷ En Ferrolterra (1980), traballou cos rapaces do Instituto de Bacharelato en colaboración con Chelo Espinosa e participou no debate sobre teatro escolar celebrado en Mugardos no seo das I Xornadas Municipais de Pedagogía. Xa en Cee (1981), deu un curso de animación teatral na recentemente nada Universidade Popular de Corcubión —«asociación pedagóxica que trataba de suplir a través das súas actividades a grande eiva educacional do sistema educativo oficial» [Pérez Magdalena 2002: 36].

⁸⁹⁸ Na carta a Pillado xa citada, explicaba Lamapereira: «Polo que podes ver sigo coa miña teima de dar a coñecer a EDG no mundo dos ensinantes. Neste senso compriría ter tódolos datos posibles sobre grupos teatrais nas Escolas de EXB e INBs e tamén coller nota de todo o que hai publicado sobre Teatro Infantil/Escolar. Nesta perspectiva cos ensinantes pode ser moi fecunda a nosa presenza na mesa de redacción da revista *As Roladas 2*. Tamén falei nestas vacacións co Director da Revista *Cuadernos de Pedagogía* e dixo que tiñamos as portas abertas para calquer colaboración» [BATFPM].

levouno, en setembro de 1981, ao Instituto da Guía de Vigo, cidade onde despregaría novamente unha intensa actividade⁸⁹⁹, da que xa daba conta un mes máis tarde⁹⁰⁰:

Fai uns días, e por casualidade, falei co Arquivista da Deputación de Pontevedra: Miguel A. Pereira. É membro do Instituto Padre Sarmiento e do Patronato do Museo do Pobo Galego. Foi unha conversa agradable e proveitosa. Non coñecía dabondo a Escola e dixo que se tiveramos unha Sección en Vigo poderíamos acadar algo das subvencións que a Dip. ten para o teatro. É, seino, unha cousa delicada, mais compre meditalo. Comenta isto con Tuto. Eu polo de agora, e dun xeito provisional, escribirei á Dip. ofrecéndolle algunhas conferencias con proxección de diapositivas sobre o material que temos das Festas. Direille tamén algo dos Cuadernos. Por outra banda dixo que iba prantexar no Instituto o asunto das grabacións que temos⁹⁰¹ por se podemos recibir axudas, non económicas, senon de traballo.

*Eu xa escomecei coa campaña de suscripción aos Cuadernos.*⁹⁰²

Loxicamente, a posibilidade de crear unha sección en Vigo resultaba enormemente atractiva, mais o presidente da ESCOLA DRAMÁTICA era consciente das dificultades de organización que envolvería a súa existencia. Con todo, Lamapereira teimou no seu propósito e foi entrando en contacto con outros interesados na actividade teatral, un capital humano que considerou o *humus* idóneo en que enraizar un segundo núcleo da EDG. Conseguido provisoriamente un local⁹⁰³, a delegación da ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA na cidade olívica comezou, pois, a tomar forma pouco a pouco⁹⁰⁴. Aliás, a proposta para crear unha Escola Municipal de Teatro en Vigo –presentada en nome da EDG por Antón Lamapereira e Xulio González Lourenzo no mes de xullo de 1982⁹⁰⁵ e difundido pola prensa local– axudou a institucionalizar a súa presenza no concello.

Na verdade, desde a Coruña non se fixo inicialmente unha avaliación realista e demorada do que podería supor a existencia dunha réplica en Vigo da EDG, nin se analizaron as posibilidades que neste sentido permitían os seus estatutos. Lembremos

⁸⁹⁹ Con anterioridade, Xosé M^a Lamas e o propio Lamapereira xa interviñeran en Vigo nun curso monográfico sobre «As festas parateatrais galegas e as súas posibilidades pedagóxicas» organizado en setembro de 1980 pola Segunda Escola de Verán.

⁹⁰⁰ Carta dirixida por Antón Lamapereira a Francisco Pillado e datada en Vigo, o 22 de outubro de 1981 [BATFPM].

⁹⁰¹ Refírese aos rexistros magnetofónicos das celebracións parateatrais que foran acumulando durante anos de traballo. A estas gravacións sumaríanse aínda as que realizaron a comezos de 1982 nas súas visitas á Residencia de Pensionistas de Vigo, onde os anciáns sorprendéron a Lamas e Lamapereira con cantos e recitados festivos que alcanzaban a lembrar.

⁹⁰² Carta dirixida por Antón Lamapereira a Francisco Pillado e datada en Vigo, o 22 de outubro de 1981 [BATFPM].

⁹⁰³ Inicialmente, Xulio González Lourenzo deixoualles un local de danza situado na República Arxentina. Máis adiante (finais de 1985) darían cun baixo en Teis que ofrecía enormes posibilidades –até como sala de exhibición.

⁹⁰⁴ «En Vigo, iniciou sus actividades en 1981 con un Curso de Mimo, a cargo del catalán Joam Ferreróns; desarrolló conferencias sobre los carnavales en la Residencia de Pensionistas, y colaboró activamente en la organización de la Escola de Vran de ese año» [FV 8-5-1983].

⁹⁰⁵ Nesa altura, a ESCOLA tamén se faría presente na cidade a través do seminario didáctico administrado por Santiago Fernández na Escola de Verán.

que aínda que a EDG conservaba nesta altura o seu prestixio, estaba a vivir un delicado momento de intensa redefinición: moitos dos socios cooperativos mantíñanse á marxe do traballo diario da ESCOLA, as súas encenacións regresaran á dinámica amadora e unha importante achega de colaboradores –sobre os que estaba a recaer a responsabilidade de soste o peso de boa parte das actividades– difuminaban en grande medida a natureza e estrutura da entidade. Como xa se sinalou, tampouco todas as persoas que ocupaban na cooperativa cargos de dirección vivían na capital herculina, coas repercusións que isto podía ter para o control do seu funcionamento. Esta situación fixo que a inercia do movemento iniciado por Lamapereira non atopase inicialmente ningún tipo de resistencia nin recibise tampouco un apoio entusiasta.

Desta maneira, en setembro de 1982 Antón Lamapereira anunciaba a constitución da sección viguesa⁹⁰⁶ e poucos días máis tarde deseñábanse as actividades para o curso 1982-83⁹⁰⁷:

A programación para o presente curso a través dos seus Departamentos é a seguinte:

Departamento de Dramáticas: Formación dun grupo de Teatro e preparación dunha montaxe.

Departamento de Didácticas: «Escola de Teatro». Ensino sobre Expresión Corporal, Historia do Teatro, Escenografía, Rítmica, Obradoiro de Títeres. Para este curso que se impartirá ao longo do ano de 8½ a 10 a EDG convoca 10 becas de estudo. [...] ⁹⁰⁸

Cursiños: Outubro: Alfredo Mantovani: «Dramática Creativa» [...] Novembro: Xan Manoel Eiris: «Creación de máscaras». Nadal: Jesús Aladrén: «Ortofonía».

Departamento de Estudos Teatrais: Creación dunha biblioteca especializada en Teatro. Arquivo sobre Teatro Galego. Estudo das festas parateatrais na provincia de Pontevedra. Edición, dentro das posibilidades da EDG dun boletín bibliográfico sobre o tema «Teatro Ensino».

A programación reproducía a estrutura⁹⁰⁹, o funcionamento e até o horario de impartición dos cursos da ESCOLA na Coruña. A *Memoria de 1982* informaba do nacemento da delegación⁹¹⁰:

Abrimos en Vigo unha sección da EDG na que xa funcionan os tres Departamentos e con unhas perspectivas de traballo para o ano próximo realmente abrumadoras.

⁹⁰⁶ «Mañán, lus, faremos a xuntanza de constitución da Escola en Vigo. Xa mandaremos un resume do tratado para que se poña no taboleiro» [Carta de Antón Lamapereira a Xosé Manuel Vázquez, de 26 de setembro de 1982. APML].

⁹⁰⁷ «A Escola Dramática Galega (EDG) que xa no pasado curso comezou as súas actividades na cidade de Vigo ven de establecerse definitivamente nesta cidade», comezaba o documento [APML].

⁹⁰⁸ Superáronse as oitenta solicitudes, polo que se plantexaron realizar unha proba selectiva.

⁹⁰⁹ Máis do que departamentos diferenciados, tratábase das tres vertentes que atinxía o labor da ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA en Vigo; na verdade, algo semellante estaba a acontecer nesta altura na Coruña.

⁹¹⁰ Un ano máis tarde, o boletín en que se informaba das actividades realizadas pola EDG xa incorporou na súa capa os dous enderezos –o da Coruña e o de Vigo.

Após a desestimación do proxecto da Escola Municipal de Vigo⁹¹¹, o Departamento de Didácticas organizou de febreiro a maio de 1983 un amplo curso de teatro⁹¹² en colaboración coa Universidade Popular, curso que, a pesar das dificultades de espazo, recibiu unha acollida favorábel. Aínda que a experiencia non puido ter continuidade no seguinte ano lectivo –a proposta presentada pola EDG reclamaba mellores condicións, que non foron satisfeitas–, esta sección continuou a promover actividades divulgativas e de formación de interesados na arte escénica⁹¹³, para alén da participación de Antón Lamapereira en representación da delegación viguesa da ESCOLA –máis nominal que formalizada como tal– nas xornadas da SETTAL celebradas durante 1983.

Como se sinalaba na programación, o labor realizado polo Departamento de Estudos Teatrais nestes primeiros meses estivo centrado en tres obxectivos principais: a consecución dunha biblioteca teatral⁹¹⁴, a investigación sobre as festas parateatrais –así como a conservación dos testemuños gravados⁹¹⁵– e a edición dunha publicación periódica de información teatral⁹¹⁶. Ademais, colaborou no número de maio de 1983 do *Boletín de Información Pedagóxica* que editaba o Departamento de Educación do Concello de Vigo –reunindo información bibliográfica sobre o teatro na escola– e organizou, xunto coa Universidade Popular e o Grupo de Títeres TANXARINA, unha exposición de cartazes do teatro galego⁹¹⁷.

⁹¹¹ A resposta recibida inicialmente polos promotores do proxecto facía referencia á necesidade de implicación doutros colectivos dramáticos vigueses –MÁSCARA 17, ARTELLO (que posteriormente presentou outro)...–; como o acordo resultou imposible, o proposta non foi atendida, mais suxeriuse a posibilidade de que a ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA montase un curso na Universidade Popular.

⁹¹² Na *Memoria* dese ano desglosábanse as materias e o profesorado: «Grupo “Tanxarina” (Obradoiro de Títeres), Chelo Espinosa e Manuel Núñez (Expresión Corporal), Xulio González (Pantomima), Manuel Conde (Interpretación), Xico Peña (Ritmo), Manuel Justo (O Teatro de Valle Inclán), Chema Lamas (As festas parateatrais), Bernardo Carpena (Dramática Creativa)».

⁹¹³ En novembro de 1984 celebráronse en Vigo dous cursos organizados pola EDG co patrocinio da Dirección Xeral de Cultura: o primeiro –do 5 ao 11– tivo lugar no Instituto Marítimo Pesqueiro do Atlántico e estivo a cargo de Antonio Malonda; a Universidade Popular acolleu entre o 12 e o 18 o segundo, impartido polo grupo JOHANNES VARDAR.

⁹¹⁴ Unha das vías para obter fondos bibliográficos consistía no intercambio das publicacións da EDG con outras revistas especializadas.

⁹¹⁵ Após a baixa –aínda non oficializada totalmente– de Guisán, Antón Lamapereira e Xosé María Lamas foron os únicos que no seo na EDG continuaron a mostrar interese polo calendario festivo. A cuestión do rexistro documental converteríase nunha das teimas do seu presidente. A carta dirixida a Pillado en outono de 1981 patentiza esta preocupación: «Quedaras en falar con Xosé Díaz para ver a posibilidade de amañar un audiovisual sobre as Festas Parateatrais. ¿Cómo quedou isto? [...] Mentres non teñamos resposta do Instituto P. Sarmiento sobre a colaboración na transcripción das cintas coido compre decírllo a Xan Verdini, por se pode poñelo como exercicio aos alumnos do Colexio Universitario. ¿Qué pensas? Como o coñeces fállalle a ver que lle parece» [BATFPM].

⁹¹⁶ Así se anunciaba na prensa local: «Próximamente, Vigo contará, gracias a la Escola Dramática Galega de una biblioteca especializada en teatro. Asimismo, en junio, editará un boletín de información teatral, bimensual, con especial referencia al teatro de nuestra región» [FV 8-5-1983]. Como xa se referiu, o BIT vería a luz a finais de outubro dese ano.

⁹¹⁷ A mostra tivo lugar entre os días 17 e 30 de maio de 1983 na biblioteca da Universidade Popular de Vigo. Na misiva en que se solicitaba a colaboración da LUÍS SEOANE, explicábase o obxectivo: «A

O Departamento de Dramáticas anunciaba en maio de 1983 a súa primeira encenación, de cuxa dirección se encargaría Xulio González Lourenzo⁹¹⁸ e para a que se contaba coa posíbel participación da formación musical Siniestro Total⁹¹⁹. O proxecto non foi finalmente adiante e a cuestión económica estivo entre as razóns do seu malogro. As actividades formativas ou editoriais envolvían menos dificultades orzamentais –resultaba algo máis fácil a súa auto-financiamento desde Vigo–, mais o traballo nos palcos foi desde o comezo o cerne do que xurdiron as maiores discrepancias entre Lamapereira e os demais membros da Xunta Reitora.

No último trimestre de 1982 xa se fixeran patentes estas diferenzas de criterio, diferenzas que o presidente recollía nun informe presentado á Xunta Reitora⁹²⁰:

Na derradeira Xunta Rectora do 24-IX-82 falou-se de que o mesmo baremo de porcentaxes que se acordase na próxima Asamblea da EDG, a celebrar o día 26-X-82, sería válido tamén para Vigo.

Xa que nos encontros que temos en Vigo para argallar o funcionamento da EDG aparecen outros criterios coido que, dada a importancia do feito, aqueles deben ser coñecidos pola X.R. de cara a tomar unha postura definitiva.

Considérase que en Vigo a EDG debe ter autonomía, entre outros, no aspecto económico. Os motivos que xustifican este principio veñen dados pola situación absolutamente diversa de Vigo: non hai infraestrutura nen fondos económicos para escomenzar un bon funcionamento dos Departamentos.

Paradoxalmente, a autonomía que propugnaba para a sección do sur, absolutamente allea aos estatutos da cooperativa, non debía supor –na opinión de Antón Lamapereira– o auto-financiamento das producións espectaculares:

En Dramáticas o presuposto da 1ª montaxe (un espectáculo de mimo) ponse entre as 150 e 200 mil pesetas. ¿Quén vai costearlo?

Unha das alternativas sería a autofinanciación por parte dos actores que participan no espectáculo que logo de recuperada a inversión feita acordarían, xunto cos demais Departamentos, os porcentaxes que rexirían en Vigo. Outro dos camiños sería a solicitude de cretos bancarios...

A segunda alternativa é que a EDG (Coruña) correse cos gastos non só de Dramáticas senon de tódolos Departamentos e entón os porcentaxes deberían ser idénticos.

Convencido de que se trataba dun «problema complexo pro que posibelmente pague a pena», o promotor da sección de Vigo estaba a realizar uns requirimentos aos que a desnortada e profundamente debilitada EDG non podía dar resposta dunha maneira clara. Aliás, o encadramento da nova situación no marco estatutario envolvía

finalidade desta mostra é dar a coñecer ó traveso da imaxe a historia do teatro galego dos derradeiros anos» [BATFPM]. A vontade institucionalizadora facíase evidente.

⁹¹⁸ «[...] Xulio González dirigirá el grupo de Teatro que ha creado la Escola en Vigo, cuyo primer montaje se pondrá en escena a finales de mayo» [FV 8-5-1983]

⁹¹⁹ Non podemos esquecer que Vigo estaba a vivir a «movida» de comezos dos oitenta.

⁹²⁰ «Informe á Xunta Rectora da EDG sobre a proposta de funcionamento da sección de Vigo», documento asinado por Antón Lamapereira o 10 de outubro de 1982 [BATFPM].

importantes dificultades, para cuxa superación o entusiasmo de Lamapereira suxería algunhas estratexias que articularasen a participación da delegación do sur:

[...] sendo conscente da transcendencia que pode ter para a EDG as decisións que se tomen de cara a utilización do nome de EDG en Vigo e noutras posibles cidades... sinalo os seguintes puntos que sería necesario ter en conta:

a) A Xunta Rectora debe ser o órgano de execución dos acordos das Asembleas de socios. O problema a discutir é cal vai ser a presenza tanto na X.R. como na Asemblea dos membros da EDG que non sexan os de Coruña. [...]

f) A petición de subvencións á Xunta Galega e organismos estatais corresponde a EDG (Coruña). Asunto a debatir sería o que lle corresponde deste tipo de subvencións a cada Sección.

g) Debe garantizarse a información e coordinación de actividades en toda a EDG. Compre ter unha relación orgánica mínima entre as diversas seccións.

h) A apertura de contas correntes ao nome EDG debe ser aprobada pola X.R. sexa cal sexa a súa composición.

i) Os posibles suplementos de rexime interno de cada Sección deberían ser coñecidos (aprobados?) pola X.R. sexa cal sexa a súa composición.

j) A memoria anual de actividades será única.

Un funcionamento descentralizado estaría a reforzar no seo da EDG a confusión entre socios e colaboradores que xa se estaba a dar na Coruña e a eventual representación na Asemblea Xeral da delegación de Vigo –onde, fóra de Lamapereira, non había ninguén recoñecido como socio– non figuraba entre os supostos recollidos no regulamento da entidade. A dinámica da ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA, cada vez máis asimilábel á dunha asociación, chocaba completamente coas ideas de expansión e evolución do seu marco legal que abrigaba o presidente⁹²¹.

Con todo, o establecemento dun marco concreto en que se desenvolvese a actividade da EDG en Vigo foi adiado e un novo intento de configuración do Departamento de Dramáticas sucedería á tentativa frustrada de Xulio González Lourenzo. Nesta ocasión, sería Joám Guisan quen se encargase da encenación, cuxa contratación era suxerida por Lamapereira en setembro de 1983⁹²². Este tipo de

⁹²¹ As ideas de Lamapereira víranse reforzadas con comentarios como o realizado por Filgueira Valverde nas reunións celebradas en xaneiro de 1983 para definir os criterios de distribución das primeiras axudas ao teatro do Goberno autonómico. En conversa informal, o conselleiro de Cultura suxería a posibilidade de darlle á EDG unha outra entidade xurídica –en concreto, faloulle a Lamapereira do modelo de fundación– que reforzase a súa posición e permitise a expansión da súa actividade [vid. Vieites 1999]. Así, nunha carta dirixida a Pillado –sen data, mais anterior ao 2 de setembro de 1983–, o presidente propuña o seguinte punto para a orde do día da próxima Xunta Reitora: «Futuro da EDG. Constitución dun Patronato?» [BATFPM].

⁹²² «Unha das iniciativas primordiais é a posta en funcionamento do grupo de teatro. Falei cuns amigos que estarían dispostos a acoller na súa casa a X, perdón, Joan Guisán por un certo tempo: tres ou catro meses. Chega, coido eu, para a montaxe dun espectáculo. Tal e como falamos urxe falar coñ do proxecto e ver que decide. Na miña opinión é das persoas máis indicadas para iniciar esta xeira. O asunto dos cartos podería concretarse en 80.000 pts. mes. O problema, claro, é saber de onde imos sacalos... Pensádeo e comentádemme a vosa decisión» [Carta asinada en Vigo o 20 de setembro de 1983 e dirixida aos membros da Xunta Reitora. BATFPM]. A noticia foi igualmente difundida no nº 0 do *Boletín de Información Teatral da Escola Dramática Galega*: «Tamén a EDG está preparando unha montaxe en Vigo dirixida por Joam Guisan».

traballos remunerados non era ben comprendido na Coruña, onde fora unha dinámica común que os participantes nas encenacións puxesen en pé o espectáculo sen cobrar e, nalgunha ocasión, adiantando diñeiro para a produción, até que o arrecadado polas funcións permitise a súa amortización; en Vigo, entretanto, un socio que presentara a súa renuncia como membro da cooperativa ía ser contratado como director convidado.

Na mesma misiva en que propuña contratar a Guisan, o presidente da ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA comunicaba o seu novo destino profesional en Cangas, así como os contactos que estaba a realizar nesa altura:

Fai uns cinco días souben do meu destino: Cangas do Morrazo. Isto quere dicir que, polo de agora, seguirei adiante coa teima de organizar eiquí a EDG.

Como o destino é definitivo haberá que ir poñendo uns sólidos fundamentos para que a Escola en Vigo teña un bon futuro. Neste senso ando a recoller nomes de xente que puxera ilusión e tempo nesta tarefa.

O traballo iniciado⁹²³ por Joám Guisan –á volta de textos que posteriormente integrarían *Teatro para se comer*⁹²⁴– non produciu ningún froito espectacular⁹²⁵ e unha sorte semellante correría unha tentativa posterior de Chelo Espinosa⁹²⁶.

Paralelamente ao fracaso destas experiencias, compartidas en Vigo cos integrantes da Aula de Teatro da Universidade Popular, Lamapereira coñeceu na outra marxe da ría a persoas que viñan mantendo desde había anos unha actividade escénica continuada en grupos amadores⁹²⁷ e para os que se programou no segundo trimestre de 1985 outro curso dos integrantes de JOHANNES VARDAR, esta vez máis

⁹²³ O 10 de novembro Lamapereira comunicaba á Xunta Reitora o inicio deste traballo: «Xa comezaron os ensaios do grupo de teatro; e o problema máis urxente é, coma non, o dos cartos. Entregueille a Joan Guisan 25.000 pts do fondo que tiñamos eiquí, mais era tan pouco fondo que xa non temos máis, pensando que aínda quedan por cobrar dous profesores que o curso pasado traballaron con nós na Universidade Popular. E xa non falo do problema de infraestrutura e de montaxe... Urxe, que xa que logo, buscar unha estratexia» [BATFPM].

⁹²⁴ Así o explica o autor no prólogo: «Este libro nasceu, pois, como idea para espectáculo, para uma representação teatral concreta, para uma peça de “teatro negro” com as suas possibilidades e limitações. A parte literária ia-se construindo paralelamente ao planeamento do espectáculo, e as palavras discorriam maravilhosamente ao tempo que os cálculos de preços, procura de materiais e exercícios corporais» [Guisan 1997: 15].

⁹²⁵ Infelizmente, as ambiciosas pretensións artísticas de Joám Guisan desbordarían as posibilidades do grupo de intérpretes e da propia EDG en Vigo. «Nesta ocasiom nom foi o entusiasmo, mas os meios materiais os que falharom. Isto, em confluência com uma série de circunstâncias difíceis de resumir, motivaram que se abandonasse o projecto e eu toda a relação com o mundo do teatro, praticamente, até a data» [Guisan 1997: 15-16].

⁹²⁶ Animadora teatral no ensino secundario, Chelo Espinosa fora convidada por Lamapereira para encenar unha dramaturxia sobre textos de Cunqueiro que xa tiña ela preparada. No número 4 do *Boletín de Información Teatral da EDG* (1985) anunciábase no apartado «Os grupos e as súas montaxes» o espectáculo «en preparación» *Quitatebras*, de varios autores, so a dirección de Espinosa. Porén, en marzo publicábase no *Faro de Vigo* a suspensión dos ensaios «por motivos de organización e problemáticas internas» [Comesaña 1985].

⁹²⁷ Casilda García e Xosé Manuel Pazos, por exemplo, comezaran a traballar a finais dos setenta no grupo MATAMOURA, de Cangas do Morrazo, grupo que agora tiña continuidade no colectivo MÚA.

restrinxido⁹²⁸. A vontade do presidente da ESCOLA de crear con eles o tan perseguido Departamento de Dramáticas da sección de Vigo viuse reforzada coa chegada á cidade olívica do seu amigo Manuel F. Vieites⁹²⁹, que –sen manter inicialmente vinculación ningunha coa cooperativa coruñesa– se sumou ao proxecto de dinamización teatral de Antón Lamapereira.

Nestas circunstancias, en 1985 Lamapereira propuxo aos membros do grupo de teatro MÚA, de Cangas do Morrazo, que se integrasen na ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA, proposta que foi moi ben recibida⁹³⁰ –o prestixio da entidade coruñesa facía que resultase apetecíbel facer parte do seu proxecto. Con eles, pois, encenaría Manuel Vieites o primeiro espectáculo da EDG en Vigo.

O período 1981-1984 conclúe, por tanto, cunha delegación da ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA en Vigo en pleno funcionamento e cunhas perspectivas ilusionantes, mais pendente da definitiva sanción da matriz coruñesa da que tomaba o nome⁹³¹ e que, sumida na súa particular batalla contra as dificultades, non podía deixar de ver esta iniciativa como un factor perturbador que orixinaría inestabilidade dentro da cooperativa. As cuestións das que emanaría o conflito foran xa esbozadas, mais será a partir de 1985 cando se desencadeen as maiores tensións entre as dúas sedes.

4.2.4.4. A intervención da ESCOLA nos repertorios teatrais deste momento

Aínda que a partir da escisión que supuxera o proxecto da LUÍS SEOANE a ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA entrara nun período de involución e debilidade que a desprazaron dos lugares máis destacados do sistema, o labor da entidade no campo teatral non deixou de incidir –con maior ou menor forza– no repertorio dispoñíbel. Como non podía ser doutra maneira, cada un dos pasos do colectivo estivo condicionado pola súa maneira de entender a cultura –e, en concreto, a cultura teatral– que se desexaba presentar como alternativa á aquela que condenara ao groso dos galegos ás posicións máis marxinais.

⁹²⁸ Aos actores e actrices de MÚA sumaríase algún outro interesado, como Xosefa Barreiro –que traballara en TITIRITÍ, de Vigo– ou Ricardo Soaxe –procedente do colectivo AURÍN, de Moaña–, para configurar un grupo que recibiría o nome de TALLER EXPERIMENTAL.

⁹²⁹ Desde 1981 fora membro do TALLER EXPERIMENTAL DE TEATRO DE CORCUBIÓN e promovera con Lamapereira un importante número de iniciativas teatrais na bisbarra fisterrá. En setembro de 1984 foi trasladado ao Instituto Politécnico de Vigo.

⁹³⁰ Comezouse a traballar no primeiro espectáculo –*E vostede... ¿cómo se chama?*, a partir de textos de Ionesco, Arrabal e García Pintado– após unha sesións de toma de contacto en que coñeceron a quen os dirixiría. Nesta «proba» participou igualmente o médico forense Fernando Martínez López –amigo de Vieites e Lamapereira, moi interesado no psico-drama e os xogos de dramatización de roles.

⁹³¹ A iniciativa de Antón Lamapereira só conseguiría o apoio de Xosé Manuel Vázquez, que en todo momento viu con bos ollos o proxecto de expansión da EDG, visitando o núcleo vigués e asistindo á función do seu grupo de teatro. Ningún outro socio cooperativo ou colaborador mostraría este interese.

Os socios que se mantiñan activos no seo da cooperativa e unha parte dos colaboradores eran conscientes do papel que a EDG xogara no proceso que conducira ao actual estado de cousas dentro da rede de relacións que definían o teatro galego e desexaban continuar a traballar nunha planificación que fortalecese a produción e consumo de creacións escénicas e que conducise á definitiva instalación social duns repertoremas teatrais alternativos. Entre as incorporacións máis novas, no entanto, non estaba tan presente a función planificadora, diversificándose, así, as motivacións dos que sustentaban a actividade da ESCOLA DRAMÁTICA, desde os que procuraban unha vía de formación, aos que preferían encher o seu tempo de ocio con actividades dramáticas ou os que consideraban que a EDG podía ser unha magnífica ponte para acceder á profesión en proceso de configuración –a LUÍS SEOANE, coa que a cooperativa mantiña estreitos vínculos, estaba na mente de moitos.

A pesar desta diferente visión e a cada vez máis limitada repercusión da súa actuación dentro do sistema, a ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA serviuse da autoridade que gañara desde a súa fundación –nouttras palabras, do capital específico– para propugnar certos elementos de repertorio que ela se encargou de incorporar ao abano dispoñíbel, nuns casos como mera posibilidade repertorial, noutros como modelo produtivo cuxa rendibilidade puña en práctica ela propia a través das súas creacións.

A existencia da LUÍS SEOANE implicaba na práctica unha diferenciación de adscrición entre as dúas cooperativas coruñesas, reservando a consideración profesional para aquela e a amadora para a EDG⁹³² –con todas as matizacións que se quixeren ter en conta. Desta maneira –e a diferenza doutros colectivos como SARABELA, en Ourense, ou MÁSCARA 17, en Vigo–, na progresión á dedicación exclusiva a ESCOLA enfrontábase a un teito difícil de franquear se non mudaba con clareza a súa dinámica e a posición que ocupaba dentro do sistema, baliza que a obrigaba a se mexer nestes parámetros máis ou menos diletantes. Porén, o funcionamento simultáneo na Coruña deste dous núcleos de dinamización teatral e as fluídas relacións entre ambos permitiu que, sen que mediase ningún tipo de acordo expreso, as intervencións nos repertorios fosen en certa medida complementarias ou se visen reforzadas pola acción do outro. Este fenómeno deuse fundamentalmente nos primeiros anos da década, porque a medida que se foron producindo novas anexións, a ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA foi definindo un vector que xa non se correspondía exactamente co conformado en tempos de TEATRO CIRCO e a etapa

⁹³² Significativamente, das dúas revisións de espectáculos que puxera en escena a ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA –*Bamboliñas* e *Muller de mulleres*–, o infantil foi revisitado polo propio colectivo, entretanto a LUÍS SEOANE facía unha nova versión da encenación que supuxera en 1978 o paso á profesionalización do Departamento de Dramáticas da EDG.

inicial da EDG –liña que, sequera en certos aspectos, tiña continuidade no proxecto da LUÍS SEOANE.

O traballo contiguo realizado polas dúas entidades –cada unha dentro das súas posibilidades– consistiu, por exemplo, na incorporación de grandes nomes da dramaturxia occidental –Beckett, Molière, Pinter, Genet...–; a procura da integración da actividade dramática na vida cotiá da cidade herculina –a través de campañas de captación de público, unha presenza continuada nos palcos, a diversificación dos produtos ofrecidos..., sen por iso caer en tentacións populistas nin desatender a calidade–, ou o alargamento das intervencións dinamizadoras alén dos palcos –publicacións, actividades divulgativas etc.

No que se refire ao confronto a nivel de repertorio que se dera entre os que regresaran de Madrid e os que nunca abandonaran Galiza –aquel que tivo a súa máxima expresión no seo de TEATRO DO ESTARIBEL [vid. 4.2.1.3.]–, a ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA pretendeu manterse á marxe da disputa evitando todo tipo de posturas partidistas. Porén, cando no Concello da Coruña se puxo de relevo esta diferenza de visión, a EDG aliñouse sempre en oposición a TROULA –representante na cidade da posición «madrileña»– e defendeu uns repertoremas que non perdesen de vista a realidade galega. O abeiramento de xente nova –que xa non sentía a necesidade dunha plataforma de participación cidadá nin a reivindicación nacional da mesma maneira que en tempos de resistencia antifranquista– repercutiu, no entanto, no posicionamento da ESCOLA, desequilibrando, por exemplo, a súa produción escénica en favor das traducións ou non tendo en conta a ponderada combinación que se procurara noutra altura entre as innovacións que demandaban os tempos e os elementos próximos á maioría do pobo galego. Desta maneira, foise recortando sutilmente a distancia existente entre a toma de posición da EDG e os repertorios promovidos polas compañías integradas polos que viviran a experiencia madrileña. No entanto, a presenza no exterior –distintiva destas últimas– non foi un trazo que caracterizase durante estes anos o labor escénico da ESCOLA, pois viu reducidas até o extremo as súas saídas fóra das fronteiras galegas e nunca foron tentados pola «dobre versión».

Como na etapa anterior, unha das plataformas desde as que a EDG fixo as súas propostas de repertorio foi a colección dos *Cadernos*. Neles concretáronse as proxeccións que a entidade coruñesa facía sobre os repertorios teatrais galegos, tanto no que atinxe á sanción de certos modelos –canonización dinámica– como á consagración de produtos do pasado como monumentos identificadores do grupo social –canonización estática.

No que ten a ver coa canonización dinámica, os *Cadernos da Escola Dramática Galega* tentaron difundir a produción textual galega máis recente –incluíndo na serie títulos de autores vivos⁹³³ ou recentemente falecidos⁹³⁴– e diversificar a procedencia das traducións –fixéronse das literaturas francesa, chinesa, estadounidense...–, de maneira que non predominasen os orixinais en español⁹³⁵. Aliás, reservouse un espazo para o teatro dirixido ao público máis novo e á dramaturxia lusófona⁹³⁶.

Desde a ESCOLA tamén se promoveu unha importante novidade referente ao consumo de literatura dramática: trátase do aproveitamento da celebración do Día das Letras Galegas para estudar e difundir a obra do autor homenaxeado. Así, para alén dos actos organizados nos centros escolares, en maio de 1984 editáronse nos CEDG dous números dedicados a Armando Cotarelo Valledor –nun recolleuse *Mourenza*, en edición de Aracéli Herrero Figueroa, e noutro catro analistas procedentes de diferentes ámbitos revisaban a súa produción dramática⁹³⁷.

Aínda que dunha maneira menos tanxíbel –que só resultaría evidente a máis longo prazo [vid. 5.3.5.2.]–, os fallos dos sucesivos Certames de Teatro Breve envolveron tamén un posicionamento á volta dos repertorios galegos que se manifestaba na elección de textos cuxa lingua e temática fuxían de calquera tipo de visión folclorizante, reduccionista ou populista.

A dimensión formativa da cooperativa coruñesa tampouco era indiferente ás tensións pola definición do repertorio e por moito que as circunstancias –fundamentalmente económicas– condicionasen de maneira importante a celebración dos cursos, a súa duración e os profesores convidados para impartilos, tanto a elección de temáticas, de destinatarios e de lugar de celebración dos mesmos como a vontade de conseguir os medios para que estes ensinós tivesen unha posterior concreción escénica representaban unha decidida toma de posición da ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA.

⁹³³ Obras breves de Manuel María, Ricardo Carvalho Calero e Manuel Lourenzo viron a luz nos números 25, 27 e 28. Desde o Concurso de Teatro Breve apostábase igualmente polos máis novos. Como xa se apuntou, a profesión non sempre valorou este labor: «Por outra parte vemos que nos cadernos se publican obras de escritores xa coñecidos [...] e obras de xente que dá os primeiros pasos neste campo. As pezas presentadas xiran ó redor de temas xa explotados. A innovación non aparece. Isto xa é unha problemática xeral do teatro galego, no que últimamente non se publica unha obra dramática de peso» [Bouzas 1983].

⁹³⁴ É o caso de Rafael Dieste.

⁹³⁵ Xa foi analizado o valor que neste sentido tiñan as versións galegas de obras catalás. O sistema español constituía o gran referente de oposición da cultura galega.

⁹³⁶ Os repertorios culturais defendidos por Manuel Lourenzo e Pillado Mayor fuxían dunha visión illada da Galiza, polo que procuraron abrir o maior número de canles de comunicación co mundo lusófono. Neste período non se incluíu ningún texto dramático portugués ou brasileiro, mais si o ensaio de Luiz Rebelo *O teatro português actual*.

⁹³⁷ O profesor Xosé M^a Dobarro, os dramaturgos Manuel Lourenzo e João Guisan e o director teatral Xulio Lago.

Nun momento en que –como anunciaba Manuel Lourenzo (1983)⁹³⁸– a reivindicación da parateatralidade supuña un grande paradoxo, a EDG promoveu, co patrocinio da Dirección Xeral de Cultura, varios cursos administrados en diferentes cidades⁹³⁹ polos integrantes de JOHANNES VARDAR en que –atendendo a realidade galega– se traballaba intensamente a dimensión máis libre, festiva e popular da celebración dramática desde unha visión contemporánea e transnacional e cun elevadísimo nivel de exixencia actoral⁹⁴⁰. A ESCOLA non quería deixar de lado este argumento lexitimador, mais pretendía superar as vías xa exploradas nos anos setenta e que comezaban a se mostrar esgotadas.

Outra aposta decidida foi a educación da voz dos actores e actrices, no xeral moi desatendida no panorama teatral galego. Infelizmente, estes cursos foron dirixidos por peritos españois⁹⁴¹ e a profesión continuou sen contar con verdadeiros especialistas na prosodia galega, con todas as consecuencias que isto acarrearía.

A visión universalista dos repertorios galegos estivo presente en convites como o realizado a Helena Ferrari⁹⁴², a Joam Ferreróns⁹⁴³, Alfredo Mantovani⁹⁴⁴ ou Antonio Malonda⁹⁴⁵. O teatro galego non podía permanecer alleo ás correntes escénicas que se sucedían no mundo.

Como xa se sinalou en varios ocasións, a atención da EDG ao mundo escolar foi continua e ocupou especialmente ao Departamento de Didácticas, que organizaría un gran número de cursos destinados aos pícaros ou aos seus mestres.

As sucesivas encenacións supuxeron outro dos grandes focos de difusión dos repertoremas propugnados pola ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA. A primeira cuestión que chama a atención na nómina de espectáculos producidos entre 1981 e 1984 é a menor presenza de autores galegos, pois fóra dos recitais poéticos e a revisión d'*O coitado Bamboliñas* (1981), a EDG só encenou autores foráneos. Con certeza tivo moito que ver nesta mudanza a desimplicación de Manuel Lourenzo⁹⁴⁶, até entón

⁹³⁸ Vid. 4.2.2.6.3.

⁹³⁹ Os cursos celebráronse en Vigo, A Coruña, Lugo e Ourense.

⁹⁴⁰ Outros obradoiros en que se abordou a cuestión da parateatralidade foron impartidos por César A. Lombera, Chema Lamas e Antón Lamapereira, preocupados pola patrimonialización das súas investigacións neste campo.

⁹⁴¹ En decembro de 1982 celebrouse un curso de foniatría a cargo de Jesús Aladrén, profesor da Real Escola Superior de Arte Dramático de Madrid. A docencia impartida polo muradán Santiago Fernández no campo da dicción e a declamación prestou atención á lingua galega, mais estivo, como é lóxico, fortemente condicionada pola súa formación, en que non figuraban estudos específicos de prosodia galega –practicamente inexistentes até entón.

⁹⁴² Fillla e continuadora de Marta Schinca.

⁹⁴³ Discípulo de Pawel Rouba e Andrej Leparsky.

⁹⁴⁴ Profesor de teatro no Instituto Educacional de Bos Aires.

⁹⁴⁵ Especialista no teatro épico de Bertolt Brecht.

⁹⁴⁶ «[...] eiquí non hai moito teatro no que escoller», explicaban en 1982 para xustificar a elección dun Tchekhov [LVG 27-10-1982]. Entretanto, a diferenza da EDG, a LUÍS SEOANE –que contaba entre os seus

encargado das súas dramaturxias e que após *O aniversario* (1982) pasaría catro anos sen dirixir na ESCOLA. Esta nova tendencia foi igualmente avivada pola incorporación á entidade de persoas coñecedoras doutras literaturas –como foi o caso do profesor Miguel Pérez Romero.

Tras o favorábel acollida da posta en escena d'*A boda de Esganarello* (1981)⁹⁴⁷, en que Agustín Vega experimentara con trazos farsescos⁹⁴⁸, a EDG apostou n'*O aniversario* (1982) por unha liña interpretativa achegada á biomecánica, tal e como comentaba o seu elenco con motivo da estrea na Coruña:

Ven a ser a búsqueda dun estilo que non hai eiquí [...]
Nós optamos polo método do seu discípulo Meyerhold. E o teatro que iste preconiza denomínase como unha especie de mecánica visual, porque os personaxes quedan suxetos á destrucción da psicoloxía para dar paso a unha mecánica. Isto é a grosso modo o que se desenvolve no escenario, xa que a interpretación baséase sobor de todo nun xogo de palabras, de xestos [LVG 27-10-1982].

A encenación recibiu algunha crítica negativa⁹⁴⁹ e esta maneira de encarar o traballo interpretativo tampouco tivo continuidade na produción escénica da altura. Con todo, cómpre recoñecerlle á ESCOLA á súa vontade por procurar novas vías formais para o teatro galego.

A proposta realizada por Pérez Romero en *Ernest* (1982) foi moito menos arriscada e priorizou os signos verbais sobre outros recursos escénicos. Así o puña en destaque algunha das críticas publicadas:

La puesta en escena planteada por Miguel Pérez Romero es clásica y sin alardes que aquí no hacen al caso, conservando, en todo momento, el encanto de la obra original. Puede decirse que el director no ha pretendido sorprender en ningún momento, antes al contrario, simplemente estructura una acción que ya viene muy marcada en la escritura del dramaturgo y que por tanto no se presta a rebuscar matices que el texto no necesita [LVG 19-6-1982].

socios cun dramaturgo gran coñecedor da literatura dramática galega– puxo en escena nos primeiros oitenta varios textos de autores galegos.

⁹⁴⁷ Así o recoñecía Celestino Ledo [C.L. 1981d] pouco despois da súa estrea: «[...] un espectáculo que, con sinxeleza, acada o fin que se propón, o cal é moito máis divertir que ensinar, e ao que lle podemos agoirar unha excelente acollida do público [...]».

⁹⁴⁸ «Despois dun longo afastamento da actividade teatral, na que tivera unha destacada intervención como actor de Teatro Circo, Agustín revela posuir cualidades moi estimabeis nesta nova faceta. A súa capacidade para distorsionar os personaxes, recoñecer o que é cómico, intensificar a actuación dos actores, mixturar bailes sinxelos coa farsa, fan del un valor sumamente interesante» [C. L. 1981d].

⁹⁴⁹ Unha das máis duras viu a luz nas páxinas de *El Ideal Gallego*: «La Escuela Dramática nos presenta este juguete cómico, que sin embargo no llega al público. No falla la excelente versión de Francisco Pillado, que mantiene la simplicidad chejoviana [...] La concepción de un nuevo arte escénico, con una forma de interpretar distinta, lograron el triunfo del teatro de Chejov. Manolo Lorenzo lo intenta con estos actores primerizos, y el resultado es desigual, siendo ésta la causa de su escasa receptividad por el público. Parece como si el director ensayara poco tiempo, o quizás, tan sólo indicara situaciones, pues éstas están bien iniciadas pero resueltas precipitadamente, como si los actores se les hubiesen escapado para imponer su ritmo» [IG 24-10-1982].

O espectáculo foi ben recibido polo público e a ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA asinou un concerto coa Comisión de Cultura do Concello da Coruña para realizar unha serie de funcións nos centros de ensino secundario, feito que coadxuvou para que a montaxe superase as trinta representacións. Isto fixo que a EDG tamén confiase o seguinte traballo escénico a Pérez Romero, mais a encenación de dous textos de Harold Pinter –*O montapratos* e *Unha especie de Alaska*– non obtivo a mesma aceptación e a súa distribución foi, en consecuencia, menor.

Após esta montaxe, estreada a finais de 1983, o Departamento de Dramáticas non levaría aos palcos ningún outro traballo até 1985, ano en que se estrearon *A derradeira cinta-Comedia* –sobre textos de Beckett– e *E vostede... ¿cómo se chama?* –primeiro espectáculo da EDG de Vigo, creado a partir de fragmentos de varios autores.

As creacións escénicas da ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA nos primeiros anos oitenta viron limitada a súa distribución ás zonas metropolitanas da Coruña e Ferrol –cunha pequena incursión en Santiago de Compostela, no mellor dos casos– e deixaron moi pouca pegada nos repertorios da altura, que, como xa vimos, estaban invadidos por unha sensación de desolación e conflito que axudaban a estender entre a cidadanía unha resistencia pasiva diante da súa definitiva instalación.

Con todo, durante este tempo a EDG fixo interesantes propostas de repertorio que procuraban a diversificación –e nalgún caso o desaburguesamento– das fórmulas de consumo de espectáculos teatrais. Unha delas tivo lugar en 1983, cando se presentou ao Concello da Coruña un proxecto de manipulación do grupo mitolóxico de xigantes e cabezudos que foran encargados pola Cámara Municipal aos artistas plásticos Asun Ribero e César A. Lombera⁹⁵⁰. Con este ofrecemento, a EDG desexaba instaurar na cidade algún tipo de celebración popular⁹⁵¹, de maneira que se aproveitasen esas figuras e o coñecemento que a cooperativa acumulaba sobre a parateatralidade galega; aliás, estas actividades reportarían algún ingreso a uns actores que dificilmente podían vivir exclusivamente do teatro.

Outras vías de consumo dramático emprendidas pola ESCOLA servíronse doutros soportes para levar o teatro fóra das salas. É o caso, xa referido, da gravación de varias dramatizacións para seren emitidas por Radio Nacional de España ou da grande novidade que representaba a exhibición de teatro galego por televisión –en

⁹⁵⁰ Os bonecos saíran por primeira vez á rúa o 15 de agosto de 1982, da man dos seus construtores e membros da EDG, acompañados musicalmente por unha pequena banda de gaiteiros.

⁹⁵¹ «O grupo de Xigantes e Cabezudos configura un espectáculo parateatral que, baseándose na historia mitolóxica da cidade, representa cos monecos as distintas pasaxes, nun ámbito festivo e desenfadado. Co presente proxecto tenta-se poder-lle dar continuidade a este acto festivo e cultural, sacando á rua cunha maior periodicidade o espectáculo» [APML].

marzo de 1982 o programa *Zarabanda* de TVE gravaba a nova versión de *Bamboliñas* realizada pola EDG.

Aliás, o Departamento de Dramáticas procurou alargar o concepto de espectáculo teatral realizando en 1984 dous recitais poéticos dirixidos por Santiago Fernández –tentando reproducir, dalgún xeito, o feitío daquela función inaugural celebrada polo FACHO na Coruña o 20 de agosto de 1965. Neste terreo, a cooperativa realizaría unha novidosa proposta coa montaxe *Para qué queredes un poeta vivo...* (1984)⁹⁵², creada a partir do traballo dos asistentes⁹⁵³ a un curso de actores organizado pola ESCOLA que tamén a interpretaban; a prensa facíase eco da novidade repertorial que supuña:

Según Agustín Vega, uno de los creadores e intérpretes, no se trata de un recital, sino de un espectáculo teatral basado en textos poéticos, sin línea argumental pero con temas como la soledad, el amor, la alegría o el erotismo. [...]

«Para qué queredes un poeta vivo...» pretende ser una reivindicación de la poesía viva de hoy mismo y de su poder de comunicación. Supone una experiencia prácticamente inédita en Galicia, en donde hasta ahora el escenario sólo se había utilizado, en lo que concierne a la poesía, para recitales convencionales y clásicos, pero no para el tratamiento dramático de los versos [Cocho 1984].

Esta liña escénica, interrompida após as funcións dadas na Sala Luís Seoane, tería prolongamento no sistema teatral galego en 1985 con *Follas Novas*, espectáculo do CENTRO DRAMÁTICO GALEGO dirixido por Dorotea Bárcena⁹⁵⁴.

As tentativas frustradas tamén nos poden fornecer información sobre o posicionamento da EDG a respecto dos repertorios teatrais. O experiencia que se quixo realizar en 1984⁹⁵⁵ de levar aos palcos tres textos destacados polos xuris do Concurso de Teatro Breve e a actualización escénica d'*Os vellos non deben de namorarse* –en que participarían actores, bonecos e sombras chinescas «utilizando todas as técnicas actuais que permita o presuposto»⁹⁵⁶– deitan luz sobre a súa pretensión de evitar que nas fórmulas de creación e consumo de produtos teatrais se abatise o ancilosamento e a reiteración.

Finalmente, a finais de 1984 conformouse na sección viguesa da ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA un grupo –integrado polos membros de MÚA, Antón Lamapereira e

⁹⁵² Realizada a partir de textos de Xosé M^a Álvarez Cáccamo, Lino Braxe, Fernán-Vello, Ulisses Fingal, Ramiro Fonte, Méndez Ferrín, Pilar Pallarés, Alfonso Pexegueiro, Xesús Pisón, Luz Pozo, Román Raña, Francisco Salinas, Xohana Torres e Manuel Vilanova.

⁹⁵³ Na súa maioría profesores de ensino secundario [vid. nota 838].

⁹⁵⁴ Habería que agardar aos anos noventa –*Voces no vento* (1993), de FACTORÍA TEATRO– para ver de novo un espectáculo destas características similares.

⁹⁵⁵ Proxecto presentado á convocatoria de axudas para a promoción de proxectos teatrais de 13 de agosto de 1984.

⁹⁵⁶ Segundo a copia da documentación presentada para solicitar a subvención [APML]. A EDG non era indiferente á tendencia a magnificar o papel da escenografía que se estendía nesa altura.

Manuel Vieites— que, aínda que caracterizado por un enorme eclecticismo, se mostraba moi interesado na experimentación á volta dos preceptos de Jerzy Grotowski e o Teatro Laboratorio. Habería que agardar aínda polos seus resultados.

4.3. Presentación e posta en andamento da política teatral da Xunta de Galicia (1984)

Tras a iniciativa a comezos de 1983 da Consellaría de Cultura encabezada por Filgueira Valverde, pola que se repartiron dez millóns de pesetas en concepto de subvención á produción do ano inmediatamente anterior, o colectivo de creadores teatrais —envolvido en tensións internas, case agonizante e privado dunha atención institucional que ultrapasase o anecdótico— continuaba á espera de que a Xunta de Galicia puxese en andamento algún tipo de intervención planificadora que promovese a sanción social duns repertorios galegos diferenciados e considerase unha prioridade o apoio á actividade escénica.

A finais dese ano anunciouse a eventual creación dun CENTRO DRAMÁTICO GALEGO⁹⁵⁷ e con esta intención designouse asesor a Eduardo Alonso⁹⁵⁸, mais foi o 27 de marzo de 1984 —coincidindo coa celebración do Día Mundial do Teatro⁹⁵⁹— cando Luís Álvarez Pousa, director xeral de Cultura⁹⁶⁰, presentou publicamente a política teatral do equipo do conselleiro Víctor Vázquez Portomeñe.

Enmarcado dentro dun proceso xeral de normalización cultural⁹⁶¹, o programa de actuación da Consellaría de Educación e Cultura nacía coa pretensión de abranxer a totalidade dos factores que configuraban o campo teatral:

⁹⁵⁷ «Anunciada la posible creación de un Centro Dramático gallego», proclamábase na prensa [IG 15-12-1983]. E acrecentábase: «En respuesta a preguntas del diputado Alfredo Conde, del Grupo Socialista, Álvarez Pousa se refirió también a la creación de nuevos escenarios y rehabilitación de edificios, así como a otras medidas orientadas al acercamiento al teatro y a la rentabilidad artística de los grupos profesionales».

⁹⁵⁸ No BIT número 1 —correspondente aos meses de xaneiro e febreiro de 1984— informábase deste nomeamento: «A Dirección Xeral de Cultura nomeou a Eduardo Alonso asesor teatral. O proxecto máis inmediato da Dirección Xeral de Cultura, dependente da Consellería de Educación, é a creación dun Centro Dramático Galego».

⁹⁵⁹ Como dato elocuente da súa preocupación pola dinamización e planificación teatral, ese mesmo día a ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA organizou na Coruña un encontro en que Eduardo Alonso, Miguel Anxo Fernán-Vello, Xulio Lago, Celestino Ledo e Xosé Manuel Rabón debateron —con Pillado Mayor como moderador— á volta da situación da produción escénica en Galiza.

⁹⁶⁰ O acto contou ademais coa presenza de Victorino Rosón, —subdirector de Promoción Cultural— e Eduardo Alonso —responsábel da área de Teatro [LVG 28-10-1984].

⁹⁶¹ Nunha conferencia ditada en Carballo, Álvarez Pousa afirmaría que «as institucións públicas deben ter unha permeabilidade e unha vontade política para a normalización cultural de Galicia, mediante o afianzamento da lingua como vehículo transmisor», segundo recollían os xornais [LVG 18-5-1984], que engadían: «A reivindicación cotidián da nosa cultura e o seu fortalecemento mediante os mecanismos

Partindo do principio de que para acadar a normalización teatral de Galicia é preciso incidir sobre todo na potenciación da estabilidade dos núcleos creadores e na captación dun público adicto (elementos «emisor» e «receptor», sen os que a comunión teatral non sería posible), a Dirección Xeral de Cultura propón no seu proxecto seis vías de actuación:

1ª) A creación dun Centro Dramático para Galicia.

2ª) A potenciación e creación de mostras e festivais.

3ª) Unha política de difusión teatral.

4ª) A promoción de proxectos teatrais concretos.

5ª) A potenciación das actividades que fomenten a creación de público.

6ª) A concesión de axudas á creación de novos textos dramáticos e á especialización.

Dun ou doutro xeito, caseque tódolos aspectos relacionados coa actividade teatral (creación, difusión, promoción e formación) están tratados nalgunha parte do proxecto, o que parece amosar a intencionalidade de trata-lo tema globalmente e en profundidade [Uriarte 1984a].

O plano, no entanto, non detallaba partidas orzamentarias nin prazos de execución dos seus diferentes apartados⁹⁶².

O punto que máis expectativas suscitou foi, sen dúbida, a constitución dun CENTRO DRAMÁTICO. Os profesionais viron nesta nova institución unha saída para a súa estancada situación –fundamentalmente no que atinxía ao factor económico⁹⁶³– e, sen esquecer o que representaba en termos de construción nacional e consolidación dun polisistema cultural especificamente galego⁹⁶⁴, insistiron nas bondades que unha entidade dese teor envolvía para o colectivo de creadores:

Nestes momentos, as compañías galegas chegaron ós límites do que a explotación exhaustiva de circuitos e espectáculos lles pode dar. É necesario seguir adiante, dar novos pasos, mais a esta aventura do teatro profesional en Galicia contrapóñense pesados factores que afectan moi directamente ó elemento humano que, precisamente, a sostén. Factores como, por exemplo, a imposibilidade de acceso a alternativas paralelas de traballo, no cine, na TV., ou na publicidade: a cativeza económica do noso mercado, que obriga, no mellor dos casos, a buscar saídas fora de Galicia e, no peor, a vendelos espectáculos no interior nunhas condicións

impulsores da capacidade creativa dos galegos foron, semade, conceptos empregados polo director xeral para definir o que entende debe ser a política cultural a desenrolar en Galicia, e así desbotar ese sentimento dos galegos de ir sempre detrás doutras culturas infraestructuralmente máis avanzadas».

⁹⁶² Porén, tamén se advertían zonas escuras: «[...] escarbando na mesma, vese que os niveis de concreción varían moito dun a outro apartado. En xeral, bótase en falta a existencia de datos económicos, o mesmo que de prazos e dun calendario de realizacións concreto, dadas carencias que contribúen notablemente a restar credibilidade á proposta» [Uriarte 1984a].

⁹⁶³ «[...] a aparición dun centro de produción e difusión de espectáculos, dotado de plena autonomía artística, permitiría ós nosos profesionais encara-la creación teatral con máis tranquilidade que a precariedade económica e a inestabilidade da demanda e do mercado permitiron no pasado [...]» [Uriarte 1984].

⁹⁶⁴ «En resumidas contas», apuntaba Xaime Aguiar no *Faro de Vigo* [1984a], «un proxecto perfectamente acabado e viable que pode ser o primeiro paso de carácter histórico que se da en Galicia para rematar cá secular marxinación do noso teatro e a súa repetida e dramática agonía». Gonzalo Uriarte, moi presente nestes meses nas páxinas dos xornais, acrecentaría: «A aparición dun Centro Dramático ven encher, tamén, un oco existente desde hai tempo na nosa dinámica teatral. Nos primeiros anos a dialéctica motora do teatro en Galicia estableceuse en boa parte, como xa dixeran, pola contraposición dos termos «teatro galego» - «teatro castelán». Mais, hoxe, a nosa escena, a nosa cultura en xeral, precisan de estruturar dunha maneira orgánica, independente de elementos externos, buscando no seu seo, nas súas esenciais os elementos dialécticos que podan garantir a súa presenza no futuro» [Uriarte 1984b].

deficitarias; a acumulación de múltiples funcións nunha soa persoa dentro das compañías; as limitacións do equipamento técnico... En definitiva, factores [...] que, dalgún xeito, anuncian a segunda grande crise do teatro galego. A desaparición de siñificativas formacións teatrais nos últimos tempos é unha sintomática proba desto. Pois ben [...], a superación destes atrancos é o que, precisamente, un Centro Dramático pode ofrecer hoxe á profesión teatral galega, poñendo nas súas mans uns medios de produción que, doutra maneira, serían dificilmente conqueribles [Uriarte 1984b].

As circunstancias de penuria que vimos comentando ao longo deste capítulo fixeron que os traballadores do teatro abandonasen as posicións contrarias á constitución do CENTRO DRAMÁTICO GALEGO (CDG) que mantiveran uns anos atrás⁹⁶⁵ e que se mostrasen en bloque partidarios do seu establecemento. Aliás, a urxencia por aumentar as posibilidades de traballo provocou que prevalecese entre eles a concepción do CDG como ente produtor sobre outras, maioritarias anteriormente, que o entendían como unha institución fundamentalmente formativa e capacitadora⁹⁶⁶.

4.3.1. A creación do CENTRO DRAMÁTICO GALEGO

As primeiras noticias do desexo da Dirección Xeral de Cultura de promover a creación do CENTRO provocaron un verdadeiro terremoto no campo teatral que agoiraba conflitos e desencontros entre os creadores –invadidos dun crecente individualismo que non favorecía o intercambio nin as boas relacións– e entre estes e os estamentos gubernativos, que tan indiferentes se tiñan mostrado diante das necesidades do sistema. De se produciren finalmente estes conflitos, representarían, como é lóxico, un importante obstáculo para a concreción da iniciativa.

Da superación de todos estes obstáculos estivo encargado Eduardo Alonso, ao que se confiou a dirección do CENTRO DRAMÁTICO⁹⁶⁷. O vigués desenvolveu unha intensa e discreta rolda de contactos cos diferentes axentes teatrais que apaciguou en parte os ánimos até entón exasperados e creou o ambiente de acordo que se precisaba. Un claro indicador do seu suceso negociador foi a rapidez con que se sucederon os feitos que levarían á estrea da primeira produción do CDG aos poucos meses do anuncio inicial. Manuel Guede lembraba en 2004 aquel proceso:

⁹⁶⁵ Nas Xornadas celebradas en Sada en outubro de 1980 deixaran constancia da súa oposición: «[...] los profesionales del teatro acordaron no apoyar la creación de un “centro nacional de teatro galego”, con sede en Santiago. “O teatro hai que espallalo e non crear un organismo burocrático para centralizar en Santiago aos profesionais. O que se trata é de estabilizar a itinerancia”, se dijo» [LVG 14-11-80].

⁹⁶⁶ As declaracións neste sentido foran moi numerosas: o conselleiro Alejandro Fernández Barreiro [DS 3], Xosé Manuel Rabón [1980]... A correspondencia mantida con Ricard Salvat por TEATRO CIRCO nos anos setenta recolle tamén a dimensión docente dun centro deste teor. Manuel María, en representación do BNG, acrecentara na última edición de Ribadavia unha outra función desta entidade: o arquivo e conservación de documentos e gravacións [vid. LVG 2-10-1980].

⁹⁶⁷ Nomeado subdirector xeral de Teatro a finais de 1983, encargóuselle a confección do proxecto fundacional da institución que dirixiría.

Luís Álvarez Pousa dérame noticia de que ía crear o Centro Dramático Galego, e incluso fixo referencia a un nome para dirixilo que non era o de Eduardo Alonso⁹⁶⁸. Eu creo que o pacto sobre todo foi a sagacidade, o bo saber, a amabilidade, o ton e moitísimos cafés que Eduardo foi tomando con todos e cada un de nós para persuadirnos da conveniencia de sumar e de non restar. Por tanto, a Eduardo Alonso hai que recoñecerlle o ímprobo esforzo que representou o nacemento do CDG. Se non fose por esta persoa, se cadra, naquela centrite que acompañou os principios dos anos 80 teríamos que estar a falar hoxe dun centro dramático galego non nato, ao igual que pasou en Aragón, Baleares ou Estremadura [López Silva 2004].

4.3.1.1. Un duplo «pacto»

A impresión de conflitividade e desunión que transmitira nos últimos anos o colectivo teatral representara un dos principais elementos de disuasión para un goberno autonómico xa pouco proclive a realizar intervencións decididas de planificación cultural que perseguisen a consolidación dun sistema diferente do español. Os comentarios de Filgueira Valverde a comezos da lexislatura (1981) –reproducidos máis tarde por Antonio Simón⁹⁶⁹– eran suficientemente elocuentes:

Tres anos antes, eu tiven unha reunión co entón conselleiro de cultura, Filgueira Valverde, e cando lle propuxemos a creación dun centro dramático en Galicia, a súa resposta foi: «Uuuuh, iso é un cempés, en Galicia non se pode facer iso, empezaría a loitar todos uns cos outros e sería un problema» [López Silva 2004].

Se en 1984 foi posíbel a posta en andamento da CDG foi porque os creadores dramáticos asinaron unha tregua nas súas disputas e alcanzaron un consenso que lles permitiría ter unha única voz diante dos políticos; desta maneira, producíase un duplo acordo: no interior do agregado de traballadores da escena e deste coa Xunta de Galicia⁹⁷⁰. As referencias a este «pacto» foron constantes desde o primeiro momento:

Superadas xa etapas de enfrontamentos e disquisicións as veces primarias, propias dunha realidade tercermundista como foi a nosa, en canto a mercado de traballo e realidade económica; superadas xa as visión exclusivamente competitivas entre os distintos compañeiros de profesión, temos entrado agora nunha etapa de relación e obxectivos artísticos e reivindicativos que, si o noso Goberno é mínimamente responsable, dará

⁹⁶⁸ Antonio Simón –naquel momento tamén incorporado á Dirección Xeral de Cultura– falaba no mesmo debate do fracaso do primeiro nome proposto: «Efectivamente, ía ser outro o director nun principio. De feito, estivo un tempo traballando con nós pero desistiu, proba de que non era fácil crear un centro dramático na situación que vivía Galicia nese momento. Foi entón cando se lle encargou a tarefa a Eduardo Alonso».

⁹⁶⁹ En 1984, Antonio Simón estaba incorporado ao grupo de colaboradores de Álvarez Pousa.

⁹⁷⁰ «Sempre considereí o Centro Dramático Galego como un pacto entre o que nos chamamos a profesión teatral e a Administración Autonómica, representada, neste caso, pola Dirección Xeral de Cultura da Consellería de Educación e Cultura. Un pacto que tiña como base de partida a posta en pé dunha experiencia [...] de teatro público, de centro de produción teatral institucional. Había nas entrelíñas do pacto a necesidade de constar, por unha banda, e de demostrar, pola outra, que neste País existe un colectivo de profesionais do teatro ca suficiente cualificación e madureza como para facer realidade tecnicamente tal experiencia. Por eso, o obxectivo fundamental, a mais de facer posible o proxecto, era o que se enuncia como “a consolidación dunha profesión teatral”, que leva implícito, lóxicamente, o recoñecemento social de que tal profesión existe» [E. Alonso 1984].

opción ó inicio dun tempo de transformación que dará mais amplo sentido a realidade dunha arte teatral galega [Lago 1984].

O armisticio entre os profesionais fundamentouse sobre unha premisa básica: que os beneficios que se desprendesen da existencia do CENTRO DRAMÁTICO revertesen na totalidade dos grupos, non apenas nuns privilexiados que participasen da súa fundación. Desde o primeiro momento, por tanto, foi rexeitada a posibilidade de que se constituíse unha compañía estábel; Álvarez Pousa anunciáboo cando deu a coñecer o proxecto:

«[...] Despois, cando se fagan os estatutos, remesarase un exemplar do anteproxecto a todos os grupos pra que participen na súa elaboración definitiva. Polo demais, non se plantexou a necesidade inicial de que o centro tivera unha compañía propia e estable, senón a adscripción dos profesionais a producións concretas, segundo as necesidades destas e daqueles, posibilitando o libre trasego entre as compañías independentes e as producións do centro, segundo as necesidades específicas de cada intre [LVG 28-3-1984].⁹⁷¹

Conseguido o acordo corporativo, só restaba a complicitade dos gobernantes:

A profesión teatral en pleno, abertamente comprometida, está agardando o compromiso *real* do Goberno galego cara o Teatro. Compromiso que apunta cara a creación e posta en marcha do Centro Dramático Galego nun intento de reactivación da nosa realidade escénica. Actores, directores, técnicos, puxeron a súa capacidade e esforzo a disposición desa proposta.[...] Toda a profesión agarda feitos [Lago 1984].

Por fin, parecía que podía contarse cunha resposta da camada política ás antigas demandas dos creadores e que ambos sectores ían traballar na incorporación do consumo teatral ao *habitus* dos diferentes grupos sociais:

Estou certo de que é o comezo dun novo estilo, pola banda das nosas institucións políticas, que nace dun novo ambiente de axuda e colaboración entre todos, para facer que o teatro en Galicia non sexa algo marxinal á propia vida, senón un feito integral da nosa existencia [Aguar 1984a].

Producíase, así, o segundo gran acordo que permitiría a creación do CENTRO DRAMÁTICO GALEGO, aquel que tiña lugar entre os profesionais dos palcos e o Goberno autonómico. Eduardo Alonso explicáboo nunha entrevista:

«Este año cuando menos, el Centro Dramático es un pacto entre la profesión y la institución autonómica. Creo que si ese pacto se mantiene, el centro tendrá vida, de lo contrario lo que aquí quede será algo completamente distinto. La institución puede crear actores: buscar a un buen director catalán, que es la moda, dar un curso a un grupo de jóvenes y montar un espectáculo. Pero esto a mi entender daría un Centro completamente muerto. Mientras la profesión esté metida en esto, el Centro Dramático tiene sentido a mi entender» [Luca de Tena 1984b].

⁹⁷¹ Eduardo Alonso explicaba o acordo: «Nas conversas que mantiven cos sectores profesionais para diseña-lo meodelo de Centro Dramático houbo sempre unha conclusión unánime: o teatro galego precisaba dun ente aberto, sen compañía propia, que non absorbiese toda a produción. Deste xeito era posible o paso de tódalas compañías polo Centro, e ó mesmo tempo, mantiñase o nivel de competitividade artística por parte desas compañías privadas» [Fontecha 1984].

No entanto, o colectivo teatral perdera nestes anos –os de goberno pre-autonómico e o tempo que transcorrera da primeira lexislatura– a inxenuidade que podía ter mostrado no arranque no movemento (re)fundacional e xa coñecían a infecunda ambigüidade do posicionamento do partido conservador que exercía o poder autonómico. As denodadas loitas contra a adversidade que parecía conxurarse durante este tempo para que o teatro galego esmorecese non se sucederan de balde. Por iso, aínda que se deixaba momentaneamente á marxe, existía o temor de que se tratase de máis unha iniciativa frustrada⁹⁷².

Deixaremos para outro día as nosas dúbidas e inquedanzas, que haberlas hailas, sobor de aspectos puntuais do proxecto como serían a cuestións dos prazos fixados e a posible incidencia que podería ter nel a actual crisis política da Xunta. Non quixéramos empañar a ledicia de todas as nosas xentes de teatro que, hoxe e aquí, apostan polo futuro [Aguar 1984a].

A dinámica que caracterizara a acción da Xunta de Galicia desde o comezo da primeira lexislatura non ofrecía ningún tipo de garantías de que non se tratase dunha actuación de escaparate que se vise finalmente desactivada por falta de inxección orzamentaria ou vontade real de intervención planificadora⁹⁷³. Con todo, as mestas sombras que ameazaban a actividade dramática leváronos a apostar polo plano presentado por Álvarez Pousa⁹⁷⁴.

Entretanto, o goberno da Xunta mantivo certas reservas sobre a continuidade da institución⁹⁷⁵, dúbidas que non comezaron a se disipar até a segunda lexislatura, en

⁹⁷² O primeiro goberno Albor caracterizouse pola inestabilidade parlamentar e o mesmo día en que foi presentada a política teatral dimitía do seu cargo Carlos Mella, un dos dous vicepresidentes da Xunta.

⁹⁷³ Xa comezaba a ser evidente para os creadores de repertorio que a intervención gobernativa carecía de rumbo e que só tomaba forma pola vontade de personalidades illadas. Así explica o fenómeno Manuel Cao [2005: 61]: «A consolidación da Xunta de Galicia faise a impulsos de decisións persoais sen atención a esquema e organización de obxectivos políticos prefixados. A ensamblaxe dos intereses locais e provinciais e a loita partidista estatal nos grupos da dereita estatal son os motores das decisións tomadas e da implementación das políticas ou medidas que se foron poñendo en marcha. [...] moitas veces, era a sociedade civil coas demandas de prestación de servizos públicos educativos e de servizos sociais a que aguilloaba ao febre poder autonómico en proceso de creación e constitución para que exercera determinadas funcións ou puxera en marcha mecanismos institucionais para tratar de solventar os problemas máis urxentes. Neste proceso de cambio institucional, cómpre destacar no ámbito decisonal a figura de persoeiros que por circunstancias da mera casualidade ocuparon cargos importantes e exerceron un poder decisonal moi efectivo».

⁹⁷⁴ «Aínda que entre os profesionais non era ben visto o proceso de institucionalización, porque estamos afeitos a ver producións teatrais oficiais absolutamente asépticas e carentes de espírito creativo, a grave situación do teatro galego non deixaba xa lugar para a elección. Ou admitíamo-lo reto da creación dunha institución teatral ou dábamo-lo paso definitivo cara ó suicidio», explicaba Eduardo Alonso [Fontecha 1984].

⁹⁷⁵ «[...] cando parecía que xa todo estaba disposto para que se lle dese cobertura xurídica ó traveso dun Decreto, decidese que o marco lega idóneo é o programa, o que, dalgún xeito, da ó Centro un carácter de provisionalidade. Estas vacilacións, estas dúbidas ¿non están poñendo de manifesto unha reconsideración do tema por parte dalgúns sectores da Xunta?», preguntaba nunha entrevista Gonzalo Uriarte ao director do CDG. Eduardo Alonso contestaba: «Digamos que existe un certo interés político que ten a súa tradución na decisión final de dar vía libre ó proxecto. Isto non quere dicir que a posta en marcha dun proxecto destas características, do que non se teñen referencias aproximadas sobre o seu posible funcionamento, non provoque prevención e suspicacias nalgún sector político» [Uriarte 1984c].

que se regulou –aínda con carácter provisional– o funcionamento do CENTRO DRAMÁTICO GALEGO (DOG 21-4-1986). Durante todo este tempo, a entidade de produción teatral viviu nunha especie de cuarentena que se concretaba na indefinición xurídica⁹⁷⁶ e a posibilidade de desaparecer en calquera momento. Un mes despois da estrea do espectáculo inaugural, o conselleiro de Educación e Cultura era xa interpelado neste sentido:

Ante algunas informaciones recogidas en los medios de comunicación en las que se hace referencia al Centro Dramático Galego como una entidad de carácter institucional, el diputado socialista Alfredo Conde, en un escrito presentado a la Mesa del Parlamento pregunta al conselleiro de Educación y Cultura si está prevista la promulgación de un decreto o noma legal que consolide la existencia jurídica del Centro Dramático Galego y, de no ser así, qué continuidad se le piensa dar en el momento en que venzan los presupuestos actuales [ECG 25-9-1984].

Por outro lado, aínda que o acordo ao que chegara o gremio de traballadores teatrais falaba dunha imparcial consideración de todos os grupos –de maneira que ningún colectivo se vise apartado do novo proxecto–, o certo é que o conglomerado de produtores xa estaba nesta altura bastante estratificado e, como non podía ser doutro xeito, o capital específico que se puxera en circulación nos últimos anos non estaba repartido de maneira equitativa; aliás, a heteronomía do campo artístico con respecto a outros campo colocaba en posición privilexiada a aqueles que se mantiveran máis próximos ao poder político. O pacto da profesión procuraba suavizar estes desequilibrios, mais non podía borrar dun golpe a historia do campo teatral –como calquera outro, un campo de forzas.

A motivación que impulsaba o duplo pacto ocultaba, pois, certos receos de todas as partes, que só o paso do tempo se encargaría de apagar ou facer agromar. Como exemplos do equilibrio que se procuraba, incorporáronse representantes dos diversos colectivos⁹⁷⁷ ao consello asesor do CDG⁹⁷⁸ e Álvarez Pousa anunciou que nas dúas producións dese ano participarían actores procedentes de até oito agrupacións diferentes:

⁹⁷⁶ «Es lo más parecido a un barco pirata en el mediterráneo gallego de Alianza Popular. Desde que comenzó a funcionar el 15 de enero el Centro Dramático Galego ha pasado mil y un campos minados de problemas burocráticos ya que el Gobierno Autónomo de Galicia no quiere ni oír hablar, por ahora, de concederle estatus jurídico propio» [Luca de Tena 1984b].

⁹⁷⁷ Estes foron Xulio Lago (MARI-GAILA), Roberto Vidal Bolaño (ANTROIDO), Luma Gómez (ANDRÓMENA), Xavier Lourido (MARI-GAILA) e Gonzalo M. Uriarte (TROULA) –para alén do director, Eduardo Alonso; o xefe de produción, Ramón Varela, e a secretaria de distribución, Cruz Andrade. Aínda que mediante o acordo entre creadores se pretendía superar, entre outras, a vella oposición entre os grupos integrados maioritariamente polos que regresaran de Madrid e os dos que nunca marcharan, o certo é que estes últimos só contaban cun representante (Vidal Bolaño).

⁹⁷⁸ «[...] órgano colegiado integrado por personalidades de prestigio en el mundo del teatro, que, a la vista de los proyectos presentados, hará una propuesta de las aportaciones económicas y emitirá los dictámenes pertinentes dentro de las consignaciones presupuestarias» [LVG 28-3-1984].

En su primera etapa, realizará dos producciones propias y tres coproducciones con compañías ajenas al centro. Para las dos producciones citadas, se cuenta con el concurso de las compañías «Mari-Gaila», «Artello», «Antroido» y «Trécola», así como con actores de «Caritel», «Troula», «Tagallo» y Escola Dramática Galega [LVG 28-3-1984].

Estarían todos –ou case–, mais, como era previsíbel, non estarían da mesma maneira e co mesmo peso. O caso da ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA representa un magnífico exemplo.

Se se procuraba realmente a implicación da maioría dos colectivos, unha entidade tan determinante na (re)fundación do teatro galego como a EDG –e o seu predecesor, TEATRO CIRCO– non podía ficar á marxe. Porén, a autoridade da cooperativa coruñesa dentro do sistema concentrárase nos últimos anos no nivel simbólico, polo que se contaría coa súa participación máis en termos formais –de lexitimación do proxecto– que como un elemento activo e destacado do campo. Sen dúbida, a ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA gañaba peso dentro do sistema asociada á COMPAÑÍA LUÍS SEOANE⁹⁷⁹, mais esta eventual conxunción de enerxías esvaírase diante da decisión desta última de non participar nos repartos das producións propias do CDG e se decantar pola fórmula da coprodución, moito máis útil para os seus intereses⁹⁸⁰. A cada vez máis clara filiación amadora da actividade escénica da EDG tampouco favorecía que se tivese moi en conta a agrupación no delicado equilibrio de forzas que se estaba a deseñar. Por iso, a ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA estivo representada no reparto dos espectáculos do primeiro ano a través de Elina Luaces –unha das súas colaboradoras ou «novas socias», que interpretaría a Rosa en *Agasallo de sombras*⁹⁸¹–, mais a entidade non foi en ningún momento un dos elementos que interviñeron naquel silencioso *tour de force*⁹⁸². Non estraña, pois, que algunha das poucas voces críticas co pacto procedesen da ESCOLA; eis o caso de

⁹⁷⁹ A complementariedade de ambas cooperativas fixérase evidente no labor desenvolvido por ambas na cidade da Coruña.

⁹⁸⁰ Para a LUÍS SEOANE suporía un enorme problema que unha parte dos seus efectivos se incorporasen aos espectáculos do CDG, pois podería provocar a paralización da actividade. No entanto, a coprodución garantía a continuidade da programación e representaba unha importante axuda para as minguadas arcas da cooperativa. Manuel Lourenzo deixábo claro: «[...] nós manteremos a nosa individualidade como grupo» [ANT 5-4-1984].

⁹⁸¹ A versión galego do texto de *Woyzeck* foille encomendada a Manuel Lourenzo, mais o dramaturgo estaba nesta altura máis vinculado á LUÍS SEOANE que á EDG –a coordinación dos *Cadernos* era a única relación.

⁹⁸² Así o denunciaba o seu director: «Chamouse, por unha banda, en bloque ós compoñentes de catro Compañías, sen contar co resto. ¿Por que? Sinalouse, ás veces, como razón que algunhas destas Cias. estaban a piques de desaparecer... ¿E este argumento suficiente cando entrar en xogo os cartos públicos? Non sería máis obxectivo e transparente, por exemplo, unha especie de concurso público onde tivesen a oportunidade de se presentar outras posíbeis actrices e actores? Ademáis, non todos os compoñentes dunha Cia. son “bos” polo feito de traballar nun grupo que si pode, como tal, facer montaxes de interés» [Lamapereira 1984]

Francisco Pillado cando lamenta a exclusión dos grupos amadores do proceso de creación do CDG:

«Véxoo positivo, pero o que non estivo nada ben foi a xestación, na que non participaron todos os grupos de teatro. Non se escoitou a xente cun traballo amplo e recoñecido, como a propia Escola Dramática Galega, e outros; tampouco aos grupos de amadores, os non profesionais, que fican agora sen saber cá vai ser a súa función dentro do proxecto, e se a van ter» [ANT 5-4-1984].

Para o seu pesar, a ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA non era na altura unha agrupación profesional, polo que non figurou na nómina dos grupos sobre os que se centrou a negociación. No mesmo artigo d'*A Nosa Terra*, Cándido Pazó –do grupo vigués A FARÁNDULA– chamaba a atención sobre outro sutil fenómeno que se estaba a producir con motivo da constitución da nova entidade: o concentración da actividade –e en consecuencia do reparto de capital específico– en Compostela⁹⁸³.

«O proxecto é suxestivo, e no papel está ben, agora depende de como se execute. Pero hai unha segunda parte que foi negativa, e é como agromou a idea. As discusións foron practicamente secretas, entre uns grupos de Santiago, ou xentes achegadas a Santiago. Aplicouse un estraño centralismo, deixando fóra non só ao noso grupo, senón a xente como Manuel Lourenzo, de prestíxio recoñecido. Nós, e outros moitos, soubemos do proxecto despois de que todo estaba atado» [ANT 5-4-1984].

Tamén neste sentido a EDG ficaba en posicións periféricas, posto que tanto a Coruña como Vigo –onde se estaba a producir un intento de descentralización da cooperativa– se subordinaban á centralidade que en materia teatral estaba a asumir a capital de Galiza.

4.3.1.2. As primeiras producións

No anuncio realizado por Álvarez Pousa no mes de marzo prevíase xa a realización durante o ano 1984 de dúas producións propias e tres coproducións con outras compañías galegas, pois se desexaba evitar que o CENTRO DRAMÁTICO provocase a perda da estrutura produtiva existente.

La aparición del Centro en el panorama teatral gallego, indica la Dirección General de Cultura, «tenta ser dinamizadora e non traumática, e no seu caso o menos traumática posíbel, non desarticulando e destruindo aquelas compañías que non o desexan e posibilitándolles un marco de colaboración co CDG aínda que mantendo a súa personalidade independente» [ECG 28-3-1984].

Coa fórmula das coproducións procurouse, pois, a neutralización –cando menos parcial– da competencia desigual que a nova institución puidese envolver, de

⁹⁸³ «[...] queirámolo ou non, o centralismo funciona», comentara Eduardo Alonso [ANT 5-4-1984].

maneira que non fosen maiores as consecuencias negativas para o sistema que os beneficios obtidos⁹⁸⁴. Eduardo Alonso insistía neste punto:

A posibilidade de que o Centro poidera facer unha competencia desleal ás outras compañías quedou axiña eliminada. O CDG, polo seu maior nivel de inversión económica, podía xogar con vantaxe sobre os restantes colectivos, pois todos sabemos que os cartos permiten mellores producións. Por iso plantexouse a idea das coproducións, que veñen ser un apoio que o Centro Dramático presta á súa propia competencia [Fontecha 1984]⁹⁸⁵. –

Canto ás producións propias, a primeira encenación programada –*Divinas Palabras*, de Valle-Inclán⁹⁸⁶– viuse frustrada perante a denegación do permiso para realizar a tradución⁹⁸⁷. Desta maneira, as montaxes anunciadas para o ano 1984 no acto en que se comunicou a constitución do CENTRO DRAMÁTICO GALEGO⁹⁸⁸ foron *Woyzeck*, de Georg Büchner, e *Agasallo de sombras*, orixinal de Roberto Vidal Bolaño; as tres coproducións eran o espectáculo de rúa e animación *Festa rachada* –coa compañía TITIRITÍ, de Vigo–, *Fausto. Lenda áurea dos santos da montaña*, de Manuel Lourenzo –coa LUÍS SEOANE–, e *Informe*, de Suso Medal –con TROULA e o CENTRO

⁹⁸⁴ Tres era os obxectivos que se definiran para o CDG: a normalización teatral, a consolidación da profesión e a conformación dun público habitual e crítico [*Centro Dramático Galego. Os vinte primeiros meses (maio 1984/décembro 1985)*].

⁹⁸⁵ Sexa como for, a posta en andamento do CDG tería enormes repercusións sobre a produción das compañías que non accederon ás coproducións. Eis un exemplo, por boca de Dorotea Bárcena, de MARI-GAILA: «Nós aceptámos participar nas primeiras producións aínda a costa de sacrificar a nosa propia produción. Agora esperemos que non se volten atrás, porque aínda faltan firmas de presupostos» [ANT 5-4-1984].

⁹⁸⁶ «Creemos que Valle-Inclán é un dos mellores autores dramáticos universais, e que ten que ser reivindicado por Galicia», proclamaba Eduardo Alonso [Fontecha 1984]. Esta elección non deixou de provocar certa polémica en medios que non entendían que para a inauguración do CDG se tivese que recorrer a unha tradución dun texto da literatura española. Constantino Rábade [1984b] deixaría constancia deste sentir nunha carta ao director enviada a *La Voz de Galicia*: «[...] teniendo en cuenta el estado deprimente de la cultura gallega, nace muerto, a nuestro juicio, por la falta de un espectáculo que inaugure una estapa innovadora, con el vigor suficiente para servir de revulsivo a un enfermo que agoniza. [...] Protestar ahora porque no se permite la traducción de “Divinas Palabras” al idioma gallego que se obceca en alimentarse de la necrofilia cultural y mantiene a Galicia en el atraso ruralista, supone eludir otra vez la realidad. Es decir, cavar más hondo –aunque sea en la “Terra-Nai”– la propia fosa del entierro. Supone persistir en un anacrónico edipismo telúrico, disfrazado por el retorno cobarde hacia el pasado». Querendo fuxir desa necrofilia, o actor deixaba constancia do seu desacordo en lingua española, dato elocuente da diglosia en que se mexían moitos creadores de repertorio.

⁹⁸⁷ A negativa dos herdeiros do escritor arousán envolvía unha visión subsidiaria da lingua galega a respecto do español. O CDG asinaría unha carta aberta de malestar e disconformidade coa decisión en que se podía ler: «[...] o noso idioma ten a suficiente flexibilidade e riqueza como para que poidan ser traducidas a él, sen que perdan mais que o lóxico en calquera tipo de traducción a calquera idioma, non só as obras de Valle-Inclán, senón as de calquera sector e calquera lingua. E as opinións opostas a isto fannos pensar no descoñecemento da lingua galega, cando non no desprecio» [IG 4-5-1984]. «A cuestión de fondo, a verdadeira razón», diría Eduardo Alonso, «é o antigaleguismo feroz dos herdeiros de Valle» [Fontecha 1984].

⁹⁸⁸ O anuncio oficial da creación do CDG tivo lugar o 6 de xuño de 1984.

NACIONAL DE NUEVAS TENDENCIAS ESCÉNICAS. Para estes cinco espectáculos dispúñase dunha partida de vinte millóns de pesetas⁹⁸⁹.

Desde o primeiro momento fíxose patente que se estaba a procurar o equilibrio entre moitos dos vectores de repertorio que estaban en confronto nesa altura. Así, dos dous títulos que encenaría o CDG, un era unha tradución e outro unha creación dun autor galego contemporáneo á volta da figura de Rosalía de Castro; o primeiro era unha proposta expresionista na liña do repertorio das compañías integradas polos que regresaran de Madrid en 1978, o segundo estaba dirixido por Roberto Vidal Bolaño, principal representante da outra liña; ambos eran textos para actores, mais dábase cabida aos monicreques.

No elenco de intérpretes buscouse o mesmo equilibrio, conformando os dous repartos en torno aos actores de MARI-GAILA e ANTROIDO, aos que se sumarían outros procedentes da EDG, TROULA, TAGALLO⁹⁹⁰, TRÉCOLA⁹⁹¹ e CARITEL. ARTELLO, que nesa altura vivía o éxito de *Celtas sen filtro*⁹⁹², encarnaba o grupo emerxente por antonomasia e estivo profusamente representado nas primeiras montaxes –Ernesto Chao, Rosa Álvarez, Alfonso Agra, Morris, Manuel Pombal, Rosa Hurtado...

No apartado das coproducións figuraba unha compañía –a LUÍS SEOANE– xestora dunha sala de exhibición e que a través da figura de Manuel Lourenzo se insería nunha das vías iniciadas a finais dos anos sesenta; outra –TITIRITÍ⁹⁹³–, que realizaba proxectos de plástica parateatral, traballos con marionetas e espectáculos de rúa; e unha terceira –TROULA–, que aproveitaba as novas circunstancias para renacer após dous anos sen estrear ningún espectáculo⁹⁹⁴. A prensa consignaba a resurrección desta última:

En cuanto a las coproducciones, se realizarán con «Monicreques-Titirití», compañía «Luís Seoane» y con miembros de la desaparecida «Troula». En

⁹⁸⁹ [Vid. IG 7-6-1984]. O investimento que os grupos non institucionais realizaban nas súas postas en escena dificilmente alcanzaba o millón de pesetas. En comparación, a Generalitat de Catalunya destinaba para a súa compañía institucional un orzamento de setenta millóns de pesetas por temporada e o Centro Dramático Nacional recibía trescentos do Goberno central.

⁹⁹⁰ Para alén da incorporación de Mabel Rivera no reparto de *Agasallo de sombras*, este grupo xogaría un outro papel dentro do proxecto inicial: «El grupo teatral “Tagallo”, de Perlío (Fene) fue el encargado por el Centro para la realización de la escenografía del montaje “Woyzeck” contando con un presupuesto aproximado de 2 millones de pesetas para este concepto» [FV 10-8-1984].

⁹⁹¹ A presenza de membros desta compañía –en concreto, Fernanda Cabrera– viuse favorecida polo feito de a encenación de Vidal Bolaño incluír cabezudos, marionetas e bonecos articulados.

⁹⁹² Lembremos, ademais, que *Celtas sen filtro* fora dirixido por Eduardo Alonso, agora director do CDG.

⁹⁹³ «TITIRITÍ iniciábase informalmente en Galicia ao redor do ano 79 e defínese como Obradoiro de Plástica Parateatral traballando na elaboración de máscaras, monecos e cabezudos» [BIT 1]; conformado á volta das figuras de César A. Lombera e Asun Ribero, o grupo realizara nas últimas temporadas un número moi elevado de funcións.

⁹⁹⁴ Antón Lamapereira [1984] protestaba por este feito: «[...] unha cousa é axudar as Cias. que están a punto de desaparecer e outra “resucitalas” [...] E que non se me interprete como un incitador ás liortas tribais entre os grupos de teatro».

total, colaborarán con el CDG, en esta primera etapa, unas 55 personas [LVG 28-3-1984].

Sen dúbida, o caso de TROULA resultaba absolutamente representativo das posibilidades de revitalización do tecido teatral que o CENTRO DRAMÁTICO ofrecía. Os contactos en Madrid dos membros de TROULA permitíranlles, ademais, abrir vías de coprodución con outras institucións teatrais do Estado –nesta ocasión, o Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas. De maneira igualmente paradigmática, no entanto, o colectivo coruñés desaparecería tras este espectáculo.

4.3.1.3. A incidencia inicial do CDG no sistema

A aparición do CENTRO DRAMÁTICO GALEGO na rede de relacións que definían o sistema teatral tivo enormes repercusións que afectaron á totalidade dos factores sistémicos. A nova entidade constituíase nun importante elemento sancionador –polo que se incorporaba ao agregado Institución– e a actuación que levou implícita a súa posta en andamento afectou de maneira importante ao mercado. Cun maior investimento, os espectáculos alcanzaban, ademais, un feito inusual até o momento e os produtores daban un paso decisivo no proceso de profesionalización iniciado anos antes, xerarquizando definitivamente o colectivo de creadores –poucas cousas compartían xa os integrantes dos grupos amadores cos actores contratados pola compañía institucional. Aliás, a presenza do CDG tivo unha enorme incidencia na configuración dos repertorios centrais do sistema. Este será o punto sobre o que nos deteñamos, xa que –en virtude da interdependencia de todos os elementos do sistema– a análise cumprida da incidencia do CENTRO DRAMÁTICO nos modelos de produción e consumo máis prestixiados poderá deitar información sobre o totalidade da rede.

Desde o comezo, a fórmula de produción incorporada á dinámica do CDG representou unha novidade dentro do panorama teatral galego, se ben é preciso facer unha diferenciación entre a vía da coprodución e o modelo aplicado nas encenacións propias. Para os tres colectivos cuxos proxectos recibiron apoio, a corresponsabilidade da produción equivaleu na práctica á obtención dunha subvención –que tiña o valor engadido do selo da nova institución– e a sanción da adscrición profesional da compañía, co capital específico que isto reportaba. Para aquelas outras que cedían técnicos ou intérpretes ás montaxes do CENTRO DRAMÁTICO as vantaxes non foron directas e canalizáronse a través da sanción individual dos seus membros. A grande innovación produciuse nas producións propias, cuxos participantes foron contratados

como artistas nuns termos até ese momento descoñecidos⁹⁹⁵. Antonio Durán «Morris» explicaría anos máis tarde como esta nova situación permitiu vivir –por primeira vez dunha maneira real– do traballo teatral:

Atopámonos cun contrato de seis meses, con dereito a paro e cunhas posibilidades reais de poder vivir do teatro. Entre o contrato, o paro e os espectáculos da túa propia compañía daba para ir tirando. O Centro Dramático Galego acostumaba a contratar á compañía en bloque o que nos permitía compaxinar as funcións do Centro cas da agrupación [Lueiro 2005].

O contrato laboral espallárase desde entón entre os grupos con dedicación exclusiva até se constituír no principal trazo diferenciador dos colectivos profesionais a respecto dos amadores.

Por outro lado, a profesionalización que se promovía desde o CDG envolvía a especialización dos traballos, delimitando perfectamente as funcións de actores e técnicos e liberando a ambos das tarefas de produción e distribución que tanto tempo e esforzo lles exixía na dinámica das súas compañías⁹⁹⁶. Os profesionais consideraban que esta nova situación repercutiría na calidade do produto:

Los actores que intervienen en el montaje «Agasallo de sombras» valoraron ayer positivamente la labor que está desarrollando el Centro Dramático Galego de cara a la institucionalización del teatro profesional en Galicia. Objetivo que resultaba muy difícil alcanzar –puntualizaron– en el marco de las pequeñas compañías independientes. Por su parte, el director de la obra, Roberto Vidal Bolaño, señaló que la posibilidad de contar con mayores presupuestos económicos, daba mayor libertad creativa, al no tener que estar supeditados a unos recursos generalmente escasos. Afirmó también que los resultados podían ser más positivos al ceñirse los actores al campo interpretativo, sin necesidad de ocuparse de otros aspectos del montaje escénico [FV 6-12-1984].

Este tipo de contratación permitía, ademais, a mobilidade dos traballadores dos palcos, mais ao mesmo tempo abría as portas ao aburguesamento e ao individualismo duns artistas sobre os que xa non recaía a responsabilidade de garantir a continuidade da súa propia empresa. No entanto, a experiencia inaugural do CDG –froito do pacto asinado entre os profesionais– sorprendía ao seu director pola solidariedade e responsabilidade coa que se encaraba o traballo:

Xulio Lago explica que, en contra de lo esperado, el proceso de integración de catorce profesionales, con visiones en muchos casos distintas del hecho teatral, no fue difícil: «Existe un clima de disciplina e paixón fortísimo. Entre todos conseguimos nuclear un equipo de traballo que está sacando adiante un produto artístico como se estivésemos nel de toda a vida. Esto é realmente insólito, pero non só en Galicia, senón nun universo teatral,

⁹⁹⁵ A fiscalización da axuda recibida obrigaba a estender estas prácticas ás compañías que coproducían co CDG, aínda que en condicións menos vantaxosas para os actores, como é lóxico.

⁹⁹⁶ A EDG coñecía moi ben esta dupla vertente do seu traballo: «La Escola –según Santiago Fernández– se encuentra con muchas dificultades, como es la de tener que dividir el trabajo en dos grupos: teatro y pedir limosna en las ventanillas» [J. M. Gutiérrez 1982].

caracterizado de sempre por unha acusada componente de conflictividade» [Díaz 1984].

A querenza pola grandiosidade que se fora desenvolvendo nun colectivo marcado pola precariedade [vid. 4.2.2.6.1.] podía agora verse satisfeita grazas ao diñeiro do que se dispuña para as encenacións do CDG. Para alén da extensión dos repartos⁹⁹⁷, a principal concreción desta tendencia produciuse na escenografía. Con motivo do paso do espectáculo por Ourense, un comentarista congratulábase do alarde de aparato escénico que se facía en *Woyzeck*:

[...] contemplando el gran aparato escénico que sobresalía del natural prosenio del Teatro unos dos metros; con abundancia de focos manejados a distancia, con la retirada de dos filas de butacas, con una escenografía sobria, en tonos neutros, pero con un andamiaje costoso construido en madera, se piensa que la Compañía no repara en gastos. Lo cual es loable, deseable y meritorio, pues había de llegar a verse alguna vez cuando menos, un buen montaje teatral [Alvarado 1984].

Algo semellante acontecería coas impresionantes escenografías de *Agasallo de sombras* ou da coprodución *Fausto* –realizadas, respectivamente, por Ventura Cores e Paco Conesa. Desta maneira, reforzábase a relación entre a espectacularidade do decorado e o grao de profesionalidade da compañía.

Canto á clave estética das encenacións, dúas foron as correntes que compareceron nos espectáculos propios do CDG: unha fortemente expresionista e outra que fusionaba as tradicións culta e popular galegas. Ademais, os dous referentes formais, que reforzaban a súa sanción como modelos produtivos no teatro galego, correspondíanse coas liñas expresivas das compañías dos directores respectivos⁹⁹⁸ –MARI-GAILA, no caso de Xulio Lago; ANTROIDO, no de Vidal Bolaño– que, significativamente, representaban ás faccións enfrontadas repertorialmente desde 1978.

⁹⁹⁷ O número elevado de intérpretes converteuse nunha das premisas das encenacións do CENTRO DRAMÁTICO, até o punto de condicionar a dramaturxia, como no caso de *Agasallo de sombras*: «En principio era un espectáculo pensado para el grupo “Antroido”, es decir, estaba concebido para cinco actores, pero cuando el colectivo se integró en el Centro Dramático Galego, posibilitando la realización de actividades propias, hubo que reescribir el texto adaptándolo a las nuevas circunstancias que, en principio, ya determinaba el trabajo de quince actores. “O texto está, dalgún xeito –explica Roberto Vidal–, escrito dacordo coas posibilidades. Hai papeis que se crearon ao incorporarse novas persoas ao reparto. Así, estableceuse unha interrelación tanto á hora de formalizar os actores como logo á hora de concebir o espectáculo”» [Otero 1984].

⁹⁹⁸ Isto non deixaría de provocar certas suspicacias, das que se defendía Xulio Lago: «Sobre las opiniones vertidas hasta ahora en torno a las representaciones habidas, dijo que el espectáculo era un trabajo que hay que analizar si es válido o no y no si el director continúa o no con sus anteriores líneas de trabajo. “Desde logo paréceme normal que á xente da profesión lle guste ou non a obra”, dijo, para añadir que “esa estética do mundo rural rematou fai oito ou nove anos”» [LVG 13-9-1984].

A primeira delas caracterizábase por un marcado expresionismo⁹⁹⁹ que se proxectaba sobre todos os aspectos da montaxe¹⁰⁰⁰, mais dun xeito especial na encarnación das personaxes; así o explicaba o director:

Los actores —muñecos manejados en la cuerda por fuerzas desconocidas— se mueven por impulsos primitivos, no asumidos intelectualmente, y ejecutan el rol previamente marcado: «O ritmo marcado polo tambor é seguido inconscientemente por todos ata se converter ós nosos ollos en persoaxes de barracón de feira, en atractivo zoolóxico humano, en actores dun espectáculo cruel no que, se cadra, vemos a reprodución de mundos fondamente familiares» [Díaz 1984].

En *Agasallo de sombras*, a segunda encenación, Roberto Vidal Bolaño deitaba unha ollada intuitiva sobre a figura de Rosalía de Castro¹⁰⁰¹ a través dunha lectura persoal de «A revolta dos traxes», de Otero Pedrayo¹⁰⁰², nun espectáculo ao que se incorporaban «máscaras, cabezudos, mómaros e marionetas» que, xunto coa música, querían servir de homenaxe á tradición popular¹⁰⁰³. A continuidade coa liña repertorial defendida por ANTROIDO¹⁰⁰⁴ era confesada polo director:

«O espectáculo mantén unha traxectoria común cós anteriores, na procura dunha poética teatral propia, unha linguaxe que recolla aqueles valores susceptibles de ser englobados na dinámica teatral. Cicais Pércival é o que racha esa liña, incorporando ao patrimonio teatral un patrimonio de raíces literarias, aínda que ese mesmo criterio se materialice, tamén, nunha etapa histórica. En definitiva, sigo a conferir esa poética ós personaxes históricos» [Otero 1984].

⁹⁹⁹ «Un *Woyzeck* gallego pariente de Mari-Gaila» foi o elocuente título empregado por Luca de Tena [1984a].

¹⁰⁰⁰ «"Parece un cuadro de Munch", decía sobre la puesta en escena de *Woyzeck* el autor de la versión gallega de la obra de Goerg Buchner, Manuel Lorenzo [...] Ciertamente, la recreación teatral dirigida por Xulio Lago apuesta en todos sus elementos por una estética expresionista hasta la radicalidad. G. Benn habló del expresionismo como "un desconsiderado ir hasta la raíz de las cosas", y este juego de límites llega a ser un aporte original en el *Woyzeck* gallego» [Rivas 1984].

¹⁰⁰¹ «La poetisa convoca, a lo largo de una noche, todas sus sombras. "É un monólogo interior de Rosalía —dice Roberto Vidal, articulado a través de personaxes como Murguía, Pardo Bazán, Aguirre, Pondal..., que viviron ao seu redor. A obra está concebida sen pretensións historicistas nen rigurosidade, cicais hai aspectos da vida de Rosalía que se manteñen no anonimato ou cheos de dúbidas; son en definitiva, persoeiros históricos, protagonistas dun traballo exclusivamente creativo"» [Otero 1984].

¹⁰⁰² «Enredando coa peza [...] "A revolta dos traxes" creín intuír que non é casual que o persoaxe protagonista se chamase Rosalinda, que ficara prisioneira do seu home, nun deses recunchos empoados nos que se garda da historia aparente ou que fose un poeta, romántico por mais señas que a arrincase daquela cárcere de sombras. Atinado ou non púxenme a xogar co intuído e cáseque sen me decatar, atopeime poñéndolles nomes propios as cousas [...] E unha vez máis D. Ramón, coma sempre, como antes cos vellos de Castelao, estaba alí dando pé a un soño teatral novo » [FV 29-11-1984].

¹⁰⁰³ «El encargo de Vidal Bolaño ha sido para un músico gallego que se ha distinguido en la búsqueda y recreación de lo popular» [Luca de Tena 1984c].

¹⁰⁰⁴ Noutra entrevista, Roberto Vidal explicaba a vontade de enraizar o seu traballo na cultura galega: «—O que digo é que é posible crear un teatro propio a partir de valores culturais propios e con identidade. Si en "Memorias de mortos e ausentes" se facía unha reflexión histórica sobre a posguerra en Galicia, a partir dos dibuxos de Castelao; ou na Bailadora [sic] se facía unha paroximación poética ó problema do suicidio, en Percibal se incorporaba un material de extradición [sic] non teatral, agora tocáballe, ao meu entender, elaborar algo pra chegar ao análise dunha figura histórica. Baraxeí figuras como a de A Bella Otero, Alexandre Bóveda e As dúas Marias... e despois foi Rosalía» [Sánchez 1984].

Aliás, Roberto Vidal contemplaba –xa desde o texto– a experimentación a través do xogo¹⁰⁰⁵ e a asunción de riscos¹⁰⁰⁶ que en tempos de ESTARIBEL denunciara que non atendían os regresados de Madrid.

Foi un exercicio [...] de adaptación rico, libre, apasionado, feito dende unha relación co mundo e co teatro de D. Ramón rillota e xogantina [...] O obxectivo, según afirma Vidal Bolaño, é «facer un espectáculo teatral arredor de Rosalía, o seu mundo e o seu tempo, no que se cadra, para ben ou para mal, nacemos un pouco todos e o que «Agasallo de Sombras» se quere aproximar sen outra ambición desmedida que a de se atrever a ver qué pasa [FV 29-11-1984].

Á diferenza do *Woyzeck*, tratábase dun texto galego e este feito sería moi destacado pola crítica, que non entendera como a compañía institucional galega comezara a súa andaina cunha tradución¹⁰⁰⁷. Entretanto, un elemento en que coincidían os dous espectáculos foi a especial atención concedida á lingua, recoñecida como elemento central dos repertoremas propugnados¹⁰⁰⁸.

Pola súa parte, as tres coproducións de 1984 supuxeron en termos de repertorio unha evidente achega de diversidade, pois os traballos apostaron claramente por fórmulas de creación –tanto estéticas, como de produción– e distribución moi diferentes.

Festa rachada, verdadeiro espectáculo fundacional do CDG –aínda que realmente non foi percibido como tal polas enormes expectativas que se crearan á volta das producións propias do CENTRO– foi estreada o seis de xullo na praza da Constitución de Vigo, cando aínda non pasaran dous meses da presentación do programa de actividades do CDG¹⁰⁰⁹. Tanto o feitío do espectáculo¹⁰¹⁰, como –moi especialmente– os modelos de consumo que propuña a montaxe de TITIRITÍ, facían lembrar as formas do teatro (re)fundacional:

Según se especifica en la carta enviada a más de trescientas entidades organizadoras de festejos de toda Galicia, el Centro Dramático Gallego ofrece un total de quince representaciones subvencionadas de este espectáculo a todas aquellas comisiones de fiestas y entidades que lo

¹⁰⁰⁵ «Unha das razóns últimas –dice el autor– do espectáculo é exercer a liberdade para que, desde disciplinas históricas, poidamos realizar unha labor de creación; xogar con eles non significa perderlles o respecto, incluso trátase de conquistar, cunha perspectiva diferente á descrita polos manuais de historia, unha aproximación a ese tempo moito máis rica» [Otero 1984].

¹⁰⁰⁶ «Este espectáculo ten moito de experimental porque hai toda unha serie de claves nas que se está xogando a ver qué pasa», dicía Roberto Vidal [Cotelo 1984].

¹⁰⁰⁷ A prensa chegou a extremos absurdos, como considerar *Agasallo de sombras* «a primeira produción teatral enteiramente galega» [FV 29-9-1984].

¹⁰⁰⁸ Tras eles estaban dous dos dramaturgos galegos máis preocupados pola dignificación da lingua galega nos palcos: Manuel Lourenzo, responsábel da tradución de *Woyzeck*, e Roberto Vidal Bolaño, autor de *Agasallo de sombras*.

¹⁰⁰⁹ O programa foi editado en maio de 1984 [vid. *Centro Dramático Galego. Os vinte primeiros meses*].

¹⁰¹⁰ «"Festa Rachada" es un espectáculo de animación en la calle en el que intervienen músicos, pasacalles y títeres. Está dirigido por César Lombera y fue especialmente montado para la temporada de verano y sus fiestas. Está compuesto de tres partes: guiñol, pasacalles y verbena» [LVG 11-7-1984].

soliciten, a razón de una representación por comisión. La Consellería de Educación y Cultura sufraga en un 50 por ciento el coste global de la representación (150.000 pesetas) [...] [LVG 11-7-1984].

A súa distribución non se limitaba as cidades que contasen con teatros capaces de acoller enormes escenografías e os modelos dos que se servía eran suficientemente coñecidos polo pobo galego, de maneira que a montaxe recibiu unha boa acollida¹⁰¹¹.

As encenacións da LUÍS SEOANE e TROULA terían unha xestación máis demorada e verían a luz despois das estreas de *Woyzeck* e *Agasallo de sombras* –situación que favorecía a percepción por parte da cidadanía do que supuña realmente seren espectáculos «coproducidos» polo CENTRO, que nesta altura xa se sabía o que era.

Con *Fausto. Lenda áurea dos santos da montaña*¹⁰¹², a compañía LUÍS SEOANE decantábase por un formato moi coidado¹⁰¹³ –aínda que distanciado das dimensións case faraónicas das producións propias do CDG¹⁰¹⁴– para a versión galega dun clásico universal, posto en escena nunha sensual atmosfera poética¹⁰¹⁵. Tras o enorme suceso de crítica e público de *Edito rei*, a LUÍS SEOANE arriscábase agora a presentar outra obra sen concesións populistas¹⁰¹⁶, mais totalmente incardinada na historia e tradición da Galiza. Este repertorema –polo que apostaba con firmeza Manuel Lourenzo, director, intérprete e responsábel da dramaturxia de *Fausto*– foi nesta ocasión recibido con certa frialdade e non alcanzou o número de espectadores de *Edipo rei*.

Informe do día despois, a proposta de Suso Medal e unha minguada TROULA¹⁰¹⁷, foi estreado oficialmente o 22 de novembro¹⁰¹⁸ no Teatro Principal de Santiago. Centrado no traballo do actor –Manuel Manquiña– e cun escenario

¹⁰¹¹ Alonso recoñecía no mes de agosto a enorme aceptación popular da montaxe: «[...] se está exhibiendo ya por los pueblos de Galicia, con gran éxito de público», informaba Alonso no mes de agosto [IG 8-8-1984].

¹⁰¹² A estrea tivo lugar na Sala Luís Seoane o 19 de outubro de 1984.

¹⁰¹³ O rigor do traballo atinxía a faceta interpretativa e, de maneira moi destacada, o nivel lingüístico: «Todos eles conseguen e amosan un nivel interpretativo de teatro que, sen dúbida, é dos mellores do teatro galego de hoxe. Perfeita dicción do idioma, harmonizado rexistro das voces, sobriedade [...] Actores galego-pensantes, ao menos na escena, xa non só galego-falantes habitualmente, e iso nótase» [Fernán-Vello 1984b].

¹⁰¹⁴ «Es un espectáculo de tipo medio que repeta el esquema clásico de su autor, Goethe, con ciertas innovaciones formales», diría Eduardo Alonso [IG 8-8-1984].

¹⁰¹⁵ «É preciso amar poesía e tradición» diría Fernán-Vello [1984b], «e ter trato coa filosofía e a historia, posuír o humano para retextualizar o mito “Fausto” como Manuel Lourenzo ensaia nesta obra. Así é que aínda que este Fausto inclua versos orixinais e fáusticos das obras de Goethe e Christopher Marlowe, Lourenzo poetiza un Fausto “á galega”, priscilianizado e sensualizado. [...] Todo está coidado poeticamente».

¹⁰¹⁶ A obra estaba inzada de referencias cultas.

¹⁰¹⁷ Para alén do falecemento de Pedro Martínez Leandro, Gonzalo Uriarte incorporárase ao elenco de *Woyzeck* e Antonio Simón traballaba en *Agasallo de sombras* deseñando o vestiario.

¹⁰¹⁸ No mes de agosto xa fora programado no recuperado Festival de Ribadavia.

minimalista de resonancias futuristas¹⁰¹⁹, caracterizábase pola adopción propositada dunha especial fórmula de produción e consumo: a concepción do espectáculo como algo vivo, que evolúe, de maneira que puidese mudar de función en función. Así se explicaba na prensa:

Medal está convencido de que es un buen producto «sin acabar, que se irá perfilando, madurando y decantando a medida que avancemos en las representaciones. Porque se quiso así, porque fue el método que decidimos. Cualquier nuevo descubrimiento puede mejorar la obra, sustituir una escena, cambiar una parte del monólogo» [Pino 1984].

Ademais, aspirábase a representar en espazos diferentes aos tradicionalmente destinados á actividade dramática¹⁰²⁰.

Con todo, a enorme expectación suscitada polos dous espectáculos producidos directamente polo CENTRO DRAMÁTICO GALEGO e a desmedida presenza nos medios de comunicación de todo o que envolveu a súa estrea e distribución fixeron que os modelos incorporados a *Woyzeck* e *Agasallo de sombras* tivesen unha incidencia moito maior no repertorio central do sistema teatral galego que as encenacións realizadas por TITIRITÍ, LUÍS SEOANE e TROULA. O seguimento da súa recepción por parte do público, dun lado, e do resto de creadores teatrais, doutro, pode dar unha idea da sanción que recibiron.

Unha das características de *Woyzeck* máis criticadas foi o feito de se tratar dunha tradución¹⁰²¹, algo que desde certos sectores nacionalistas non foi ben aceptado, até o punto de promoveren o boicot¹⁰²². Sen chegar a estes extremos, Fernán-Vello [1984a] facía cuestión sobre a elección:

Sen dúbida, hai un grande coñecimento do teatro universal e contemporáneo na persoa ou persoas que decidiron neste maravilloso drama do poeta revolucionario alemán obra ideal e indicada para apresentar ao público o milagre dunha produción inicial de transcendencia tanta. É acertado comezar así a andadura do Centro Dramático Galego? Resposte o público e o teatro mesmo, resposte o país e resposten Cunqueiro (non

¹⁰¹⁹ «[...] un cubo refractante, un espacio vacío y aséptico que puede ser la habitación de un hospital, una celda o cualquier otra estancia. El decorado se completará con una bola de mármol suspendida en el aire» [Pino 1984].

¹⁰²⁰ «Está pensado para ser representado en lugares inusuales, aunque sin ser estrictamente de calle», comentaba o director do CDG [IG 8-8-1984].

¹⁰²¹ «O que fixeron eses señores que montaron ese “tinglado de farsa” é o mesmo que fai o señoritiño de aldea que desprecia a maravillosa eirexa románica do seu lugar e queda apampado de diante da derradeira casa unifamiliar prefabricada dun arrabalde de cidade [...] Entre nós é preciso verquer ó galego –e representalas– as máis importantes pezas do teatro universal [...] O que non se debe facer [...] é poñer a andar un *Centro Dramático*, que ademáis se apelida *galego* [...] cunha obra traducida sexa a que seña. E máis cando aínda non se estrenou –entre outras causas por falla de medios e axudas– *O Mariscal*, de Cabanillas e Vilar Ponte, editada xa no ano 1926, ou *O desengano do Prioiro*, de Otero Pedraio, entre outras moitas que se podían sinalar. A ún véñenlle as mentes o nomes de Castelao ou de Cunqueiro. O facer o que se fixo supón o non asumir na práctica a nosa tradición teatral» [Hortas Vilanova 1984].

¹⁰²² «O grupo cultural do BNG de Lugo pedía aos cidadáns da capital que non asistisen á representación da obra de teatro “Woyzeck” a cargo do Centro Dramático Galego», recollía M. Veiga [1984] nas páxinas d’*A Nosa Terra*.

escrevía mais teatro porque non se representava), Castelao, D. Ramón Otero, Cabanillas, etc. Contodo, benvido sexa o autor de Dantons Tod a enriquecer o noso panorama teatral, sobretudo se é através dunha versión ao galego de Manuel Lourenzo, efectuada directamente do alemán, tan cuidada na forma (língua) e no fondo (amor ao texto teatral).

Outros comentaristas, no entanto, non vacilaron á hora de a considerar unha escolla certamente desafortunada, fundamentando a súa argumentación nas especiais dificultades dun texto denso e pouco accesíbel para as persoas cunha formación cultural media:

A elección de Woyzeck como primeira obra do recién nado Centro Dramático Galego foi unha elección, sen dúbida, pouco axeitada. Este sería o calificativo máis benévolo que se lle pode dar, xa que non pensamos que o que se pretende facer co Centro Dramático sexa un teatro para elites. E Woyzeck é unha obra para elites en calquer parte do mundo, pero aínda máis aquí en Galiza. Unha obra inasequível para o cidadán medio, na que é difícil entrar e aínda moito máis difícil seguila [A.E. 1984].

Os promotores desta primeira encenación tiveron, pois, que defenderse da reiterada acusación de elitismo; Xulio Lago xustificábase con estes argumentos:

«O teatro non é un espectáculo que se poida xulgar elitista. É un ritmo, unha xeometría, luz y color. “Woyzeck” presenta un mundo perfectamente asequível. O seu protagonista, soldado analfabeto, está máis próximo a las capas bajas que a la élite» [Villamor 1984].¹⁰²³

Aínda que a proposta estética tivo os seus defensores¹⁰²⁴, o expresionismo da montaxe tampouco foi, no xeral, recibido con moitos aplausos¹⁰²⁵:

[...] un sobretono reiterativo e desquiciante, unha crispación xestual xeneralizada e, sobre todo, unha falta de matización e de tensión dramática que desvirtúa, moitas veces, o senso de moitos persoaxes. Esta deficiencia fai que o espectáculo se resinta fundamentalmente no que se refere á construción dos persoaxes, deixando ao espectador bastante frío e excesivamente distanciados. Desde o escenario sométese ao espectador a un tremendo e continuado esforzo, semellante ao que se da en escea, que orixina unha perda de emoción e unha certa sensación de cansancio [Aguar 1984c].

¹⁰²³ Con motivo da estrea en Ferrol, Lago acrecentaba: «“É curioso”, manifestó, “que se prantexa que é elitista unha obra de un autor alemán. Sin embargo non se mostraría si o Centro Dramático de Madrid monta unha cousa así. É curioso con que insistencia se da ese mecanismo en Galicia”» [LVG 13-9-1984].

¹⁰²⁴ «El ritmo es un elemento central en toda obra de arte», líase na crítica de Mariano González [1984]. «En el teatro, el ritmo reside, además de en el propio texto escrito por el autor, en la puesta en escena [...] Esto es lo que ocurre con la puesta en escena de “Woyzeck” [...] A la consecución de un ritmo desencajado ha contribuido sobremanera la interpretación expresionista, sobrecargada, antinatural. El automatismo gestual, el recargamiento del maquillaje, junto con la cateogría de los actores, han contribuido a una labor de extrañamiento por medio de la cual se ha logrado una atmósfera de tensión acorde con el argumento violento y en ocasiones subversivo de la obra».

¹⁰²⁵ Foi cualificado, mesmo, como «estética do grito» [Mouchó 1984]. Fernán-Vello [1984a] compartiría esta opinión: «Evidentemente Xulio Lago gosta da poetización expresionista do texto [...] Mas aquí extrema-se esa estética teatral. O actor, xeralmente, non poetiza o texto. Utiliza o brado expresivo, ás veces –cando a acústica é boa como neste teatro da estrea– até a reverberación ou auturxamento [sic]. Alguén dirá que o texto son diálogos a berros».

Foi tamén importante a división de opinións á volta de *Agasallo de sombras*. Francisco Taxes [1984] resultou ser un dos seus maiores eloxiadores:

O texto de Roberto Vidal Bolaño é unha peza redonda, teatralmente perfecta. Non hai fallas. Mantén desde o principio hastra o remate unha continuidade dramática que nin as mutacións fulgurantes que deseguido acontecen logran rachar. Cento vinte minutos de maxisterio. Duas horas de recreo pra imaxinación [Taxes 1984].

Houbo, no entanto, quen, como o profesor Alonso Montero, considerou errada¹⁰²⁶ a lectura proposta por Roberto Vidal Bolaño:

[...] a desmitificación proposta por Vidal Bolaño é un pouco infantil, puerilidade que se extrema no «duelo» entre os historiadores Manuel Murguía e Benito Vicetto.

Acertadas ou non os xestos e os atafegos atribuídos a Rosalía nesta obra, en ningún momento consegue, o autor un texto verdadeiramente dramático, que, en principio, tería que interesar mesmo a aqueles que carezan de arudición rosaliana. No se logrou un texto (o das palabras) que conteña a tensión e as expectativas que o convirían no esquema lexítimo dunha montaxe teatral.

Sexa como for, este intercambio de opinións –e até a polémica¹⁰²⁷– sobre as propostas realizadas polo CENTRO DRAMÁTICO GALEGO tiñan un importante efecto vivificador sobre o repertorio, colocaban o discurso teatral na primeira liña da actualidade e axudaban á consolidación social da actividade dramática. Aliás, aqueles elementos do sistema que adoptaron de forma clara un posicionamento nestas disputas viron reforzado o seu lugar dentro do tecido teatral, como figuras máis ou menos referenciais dentro do mesmo. Infelizmente para os seus intereses, a ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA mantívose bastante á marxe dos enfrontamentos e, após certas consultas iniciais realizadas por algún xornalista á volta da creación do CDG, as súas opinións ficaron nun segundo ou terceiro plano, anulando así o poder fortalecedor das tomas de posición. A evolución do sistema empuxaba a EDG, cada vez con máis clareza, ás posicións periféricas do agregado de creadores de produtos escénicos.

As montaxes do CENTRO DRAMÁTICO non só transcenderon polos modelos estéticos que propugnaban; tamén introduciron novas fórmulas de consumo teatral practicamente inéditas no panorama galego. Coa institucionalización que o CDG representaba, a actividade dos palcos deixaba de ser unha plataforma en que expresar o compromiso na construción nacional para abrirse a un público máis

¹⁰²⁶ Xosé Manuel Rabón [1984b] sería un dos máis críticos: «La concepción de todo el espectáculo es errónea».

¹⁰²⁷ Segundo Xaime Aguiar [1984b] o CDG non deixaba indiferente a ninguén: «Que a primeira produción do Centro Dramático Galego vai pasar á historia, non tanto polo que supón de fito histórico de seu senon polo que conleva de acontecemento polémico, é xa un segredo espallado. Ribadavia, coma denantes A Coruña, e de seguro alí onde os espectadores teñan a sorte de se recrear na contemplación deste paseo pola esquizofrenia e a morte que é o “Woyzeck” de Lago, convertiuse nun ágora apaixonada e vibrante sen resquicios para a neutralidade».

diverso, incluíndo camadas sociais que até entón se mostraran indiferentes diante desta actividade social. Estábase a propiciar un consumo burgués dos produtos escénicos –máis acorde coa nova realidade do país– e con el a masiva sanción social dos repertorios teatrais e culturais galegos¹⁰²⁸. As funcións non se programaban para os excluídos do sistema español ou os militantes dunha causa: a nova entidade era de todos.

A estrea de *Woyzeck* no Teatro Rosalía da Coruña foi, neste sentido, absolutamente indicadora desta nova dimensión social do teatro: asistir a estes actos reportaba prestixio e capital cultural, daba crédito¹⁰²⁹ –como se da ópera ou os concertos de música culta se tratar¹⁰³⁰.

(Políticos, señoritas, estudantes, escritores, damas, persoeiros, artistas, «claquistas» ou «claqueiros», mais políticos, curiosos, turistas, convidados, moita xente de teatro, (algún psocialista do «Excelentísimo Ayuntamiento de La Coruña, Gobierno Municipal»?), público, público, público. Así é un lecer, dá gusto. Grande espectáculo, ilusión, emoción. Acto primeiro. Comeza a representación) [Fernán-Vello 1984a].

A presenza dos membros do Goberno conservador da Xunta representaba unha verdadeira revolución¹⁰³¹ para un teatro que nacera ligado ás posicións nacionalistas e de esquerdas¹⁰³² e supuña un paso enorme na súa definitiva instalación na sociedade galega.

Con su presencia en el estreno de la obra «Woyzeck», con motivo de la presentación del Centro Dramático Galego, los políticos de la Xunta dieron el espaldarazo al teatro de Galicia. A pesar de la ostentosa ausencia del presidente, ocuparon sus butacas el director xeral de Cultura, conselleiro de Educación y director xeral de Medios de Comunicación, y diputados. [...] La charla y el parloteo de las gentes de la crema cultural venidos de toda Galicia se prolongó hasta altas horas de la madrugada en soportales, rúas,

¹⁰²⁸ A prensa facíase eco desta pretensión na estrea da primeira encenación do CDG: «Este estreno aparece repleto de expectativas e ilusiones, miedos y sombras, porque, en definitiva, el proyecto del Centro Dramático trata de establecer las pautas iniciáticas de un alternativa cultural» [IG 19-8-1984].

¹⁰²⁹ «Se a intelectualidade galeguista acudía aos espectáculos galegos en parte por militancia, este renovado público pertencente a unha burguesía galega (e non necesariamente galeguista) asiste ás montaxes do CDG coma unha maneira de investimento en capital cultural e de adscrición lenta a un *estilo de vida* que ata gora lle era impropio e que viña sendo relacionado con reivindicacións de carácter político mediatizadas pola acción cultural» [López Silva 2005: 29].

¹⁰³⁰ Algo semellante aconteceu na función inaugural do segundo espectáculo en Vigo: «O estreno da “Agasallo” aistiron o presidente da Xunta, Xerardo Fernández Albor, o vicepresidente, Xosé Luis Barreiro, o gobernador civil da provincia, Virxinio Fuentes, o alcalde da cidade, Manoel Soto, membros da Corporación Municipal, o director xeral da Caixa de Aforros de Vigo, Julio Fernández Gayoso e diversas autoridades» [Durán 1984].

¹⁰³¹ Antón Lamapereira [1984] chamaba a atención sobre a táctica do Goberno autonómico: «Hai que recoñecer que a política cultural da Xunta de Galicia, que tras as pasadas eleccións autonómicas sustenta Alianza Popular, está sendo unha política intelixente e cáseque de desafío na medida en que lle está sacando ós partidos chamados tradicionalmente de esquerda o *protagonismo* cultural que até onte tiveron».

¹⁰³² Miguel Pernas [1985] explicaba canto tiñan mudado as cousas: «Pasaron os obscuros anos nos que o teatro era un fronte máis de resistencia cultural e política, tanto en Galicia como no Estado español; anos nos que o actor era un claro portador dunha mensaxe diferenciadora de xustiza e liberdade nacionais. A isto segue un período de rexurdimento e loita do artista para acadar o recoñecemento de profesional no seu meio de creitatividade. Hoxe, o actor de teatro pode participar nunha experiencia artística con cobertura institucional».

pubs o discotecas de la ciudad coruñesa. En la noche del teatro gallego, la derecha recuperó puntos en la defensa de la cultura; hasta hace poco, patrimonio reivindicado por la izquierda. La corporación socialista coruñesa hizo mutis por el foro y no se presentó a la función [Lady Livingstone 1984].

Desaparecía desta maneira o pesado lastro que supuña a ligación entre teatro galego e miseria, disputas, tristeza, desolación... A celebración teatral convertíase nun auténtico acontecemento social e o público agradecía a magnificencia das montaxes¹⁰³³. Neste novo contexto, a gratuidade dos billetes era totalmente desestimada:

Las entradas no serán gratuitas en ningún caso, pues ello parece «una mala política de precios» a los responsables del Centro [FV 10-8-1984]¹⁰³⁴.

Porén, o público recibiu nestas primeiras encenación unha forte puñada na cara: sen pretendelo, os creadores do CDG estaban a deixar en evidencia aos espectadores, tornado patentes as súas carencias culturais, e excluían dunha celebración para a que cumpría estar iniciado¹⁰³⁵.

Houbo xente que se dormiu, outros aos que se lle abría a boca; algúns que aguantaron a duras penas toda a representación e outros que non andaron con remilgos, que non tiveron medo a pasar por incultos, alí onde estaba toda «a tona da intelectualidade galega» (ou os pretendidos intelectuais en moitos casos); e abandonaron o teatro.

E non se trata de quitarlle importancia a esta obra, mais si parece indubidábel que nunha situación tan problemática como a do teatro en Galiza, Woyzeck non pode estar entre as prioridades.

[...] cuántas representacións se poderán facer en Galiza de Woyzeck? Contadas. Unicamente nas cidades e para contadas persoas afeitas ao teatro e unha ampla formación. Aínda que haberá tamén algúns máis que querrán amosar a súa cultura, asistindo á súa representación con cara de estar metidos de cheo na obra.

[...] este non é o camiño cara potenciar o noso teatro, para voltarlle ao pobo o gusto e o interese polas representacións [A. E. 1984].

Despois de tanto tempo de penurias e limitacións, a xente do teatro tivo á súa disposición os medios para realizar un espectáculo que até ese momento ficara fóra das súas posibilidades e isto fixo que se esquecesen de golpe todas as estratexias coas que se tentara alcanzar un equilibrio entre innovación e a atención ao público. Algunhas recensións críticas non podían ser máis elocuentes:

¹⁰³³ A grandiosidade considerábase, así, unha garantía: «El montaje del Centro Dramático Galego, cuidado hasta el último detalle, contine suficientes elementos de espectacularidad e innovación para asegurar el éxito del estreno» [Díaz 1984].

¹⁰³⁴ No entanto, estableceéronse prezos asequíbeis: «[...] uno pensaba que no había correlación entre el lujo del montaje y el imposible lujo de la taquilla que, a 500 pesetas butaca, apenas si habrá dado para los gastos de montaje y alquiler del teatro», comentaba Alvarado [1984]. Segundo as cifras publicadas en 1985, o «custo do espectáculo por espectador» ultrapasaban as tres mil pesetas.

¹⁰³⁵ «Entendeu o público a obra? Algúns, poucos, que coñecían o texto previamente ou algúns máis que tiñan visionado o filme que co mesmo título lle dedicara o cineasta tamén alemán Werner Herzog. Outros, os máis, a verdade, non perceberon grande cousa» [Fernán-Vello 1984a].

Demostrar que aquí pódese facer «teatro de altura» pode ser importante, pero eo moito máis que o povo vaia ao teatro [A.E. 1984].¹⁰³⁶

Agasallo de sombras non alcanzou a corrixir no público a sensación de exclusión que lles provocara *Woyzeck*, tal e como evidenciaron certas críticas:

A faramalla textual e maila escasa convicción dos actores desaproveitaron un excelente, un inmillorable hábitat escénico [...]

O público de Vigo, que tiña entrado entusiasmado e xenerosamente disposto o fácil aplauso, saíu decepcionado e confuso. E non é que a obra non gustara, que gustou, senon que deixou a cadaquén un certo amargor, unha certa instafacción.

Sen escenografía, a música e os demais complementos, a peza –tal e como se representou en Vigo– sería inauquantable [Ramos 1984].

Con estas propostas estíbese a por en perigo as novas fórmulas de consumo e a propiciar que os termos negativos asociados á actividade dramática galega que se querían superar fosen substituídos por outros igualmente contraproducentes –seriedade extrema, tedio, pesadume, fastío...–, que podían provocar unha resistencia pasiva por parte do público potencial¹⁰³⁷. A vontade dos creadores de repertorio de superar as miserias anteriores levábaos a adoptar fórmulas teatrais «graves», que relacionaban inconscientemente con «respectábeis» e «grandes», de maneira que a liña repertorial de *Celtas sen filtro*, por exemplo, foi totalmente ignorada nestes momentos iniciais¹⁰³⁸.

Como non podía ser doutra maneira, a consideración que recibía o labor escénico dunha entidade como a ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA –apeada das intensas polémicas repertoriais e cada vez máis afastada das posicións centrais do sistema– viuse afectada polas mudanzas que se sucederon nos repertoremas sancionados. Así, nun momento en que se fortalecía a estratificación do agregado de produtores e se consolidaba o vínculo entre teatro profesional –o de maior rango– con funcións nos grandes teatros burgueses, contratos laborais e producións espectaculares, a EDG adscribíase definitivamente ao bloque de agrupacións amadoras que aínda se movían en parámetros de modestia orzamentaria e resesas reivindicacións –adscripción que se

¹⁰³⁶ A concorrencia do público foi en moitas prazas menor do agardado: «Pouca asistencia de público á representación do “Woyzeck” no Ferrol», titulaba *El Correo Gallego* [14-9-1984]. O mesmo aconteceu en Lugo: «Tibia acogida del público lucense al “Woyzeck” del Centro Dramático Galego» [EP 11-10-1984].

¹⁰³⁷ Fronte ás dúbidas que se suscitaron nos espectadores, profesionais e políticos mostrábanse satisfeitos polo realizado. Unha proba da boa recepción destes traballos entre os que subscribiran o «pacto» fornecía a nómina de premiados no revivido Festival de Ribadavia: Mellor Actor, Morris (por *Woyzeck*); Mellor Actriz, Rosa Álvarez (por *Woyzeck*); Mellor Escenógrafo, Paco Conesa (por *Woyzeck*); Mellor Dirección, Manuel Lourenzo (por *Fausto*), e Premio Especial do Xurado, Eduardo Alonso (director do CDG).

¹⁰³⁸ No entanto, o CDG tiña previsto recuperar o xénero cómico en 1985, como explicaba Leoncio González [1985]: «Las líneas generales de actuación para el año 85 vienen determinadas por el objetivo general de conformar un público teatral en Galicia. Existen, no obstante, objetivos particulares a nivel estilístico y técnico. En el primer apartado, se pretende resucitar la comedia teatral, la comedia musical, y reanimar el teatro infantil y juvenil».

producía con independencia de que o razoamento se correspondese ou non coa realidade. Ademais, a rigorosidade no traballo que sempre procurou a ESCOLA e a súa vontade de configurar unha liña culta dentro do repertorio –que, sen perder as referencias á cultura galega, rexeitaba as concesións populistas e desexaba incorporar modelos consagrados da dramaturxia occidental– fixo que padecese os preconceitos negativos asociados aos espectáculos do CDG –produtos esmagadores e accesíbeis unicamente para altos niveis culturais. Desde todas as fronteiras, por tanto, a posición da ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA saía prexudicada.

4.3.2. Outras actuacións da Xunta no campo teatral

Para alén da creación do CENTRO DRAMÁTICO GALEGO, a política teatral presentada pola Dirección Xeral de Cultura incluía máis cinco puntos correspondentes a outras tantas vías de actuación: a potenciación de mostras e festivais, unha política de difusión do feito teatral, a promoción de proxectos teatrais concretos, a potenciación das actividades que fomentasen a creación de público e a concesión de axudas á creación de novos textos dramáticos e á especialización.

Aínda que a ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA se viu en grande medida apartada da actividade do CDG, podería verse beneficiada das intervencións governativas encadradas nestas outras epígrafes, pois ninguén podía pór en dúbida que se trataba dunha entidade que levaba moi tempo traballando seriamente pola promoción do teatro galego e a consecución dun público interesado a través de campañas escolares, cursos de iniciación ao teatro, conferencias, publicacións...

No que atinxe ás mostras e festivais¹⁰³⁹, a Administración autonómica focou a súa atención en catro localidades –Cariño, Cangas, Fene e Ribadavia–, centradas cada unha delas nun tipo concreto de teatro¹⁰⁴⁰. A delicada situación que atravesaba o Departamento de Dramáticas da ESCOLA, impediu que a EDG estivese presente en ningún destes festivais, de maneira que se viu notabelmente reducido o seu peso dentro do colectivo de creadores¹⁰⁴¹.

¹⁰³⁹ «Uno de los ejes de la política diseñada desde la Dirección Xeral de Cultura, de la Xunta de Galicia, contempla la revitalización de muestras de teatro como la de Ribadavia y la continuidad y especialización de otras, en un intento de asegurar la difusión de todos los productos teatrales» [L. González 1985].

¹⁰⁴⁰ A Mostra de Cariño, celebrada desde 1978, estaba agora especializada na área lingüística galego-portuguesa; Cangas programaba teatro cómico e festivo; Fene estaba dedicada ao teatro infantil e aos grupos amadores, e o Festival Internacional de Ribadavia recollía a testemuña da desaparecida Mostra organizada por Abrente –agora sen debates nin concursos de textos teatrais.

¹⁰⁴¹ Leoncio González [1985] deixaba constancia desta perda de posición da ESCOLA como produtora de espectáculos ao excluíla da súa listaxe de grupos máis destacados: «De todos estos grupos, dados sus años de permanencia en candelero a sus planteamientos artísticos, tal vez sean los más representativos, o los que más eco público han obtenido, las compañías Luis Seoane, Antroido, Mari Gaila y el grupo Artello».

A política de difusión do feito dramático que se pretendía realizar desde a Consellaría debía ter en conta, forzosamente, a deficiente infraestrutura teatral galega; a posta ao día dos recursos dispoñíbeis convertíase nunha urxencia:

Para Eduardo Alonso, el problema más importante del teatro gallego es la carencia de circuitos de contratación y de representación de las obras. La infraestructura no es insuficiente en cuanto a número de locales, pero éstos son totalmente arcaicos y se encuentran muy abandonados [IG 8-8-1984].

Nun contexto tan precario e sen unhas vías de distribución claramente establecidas e regularizadas, a presenza do CDG acabaría por provocar unha auténtica catástrofe para as compañías que sobrevivían aproveitando as limitadas posibilidades que se lles presentaban. Por iso, neste primeiro momento procurouse manter o CENTRO á marxe das escasas vías das que dispuñan as agrupacións dramáticas para comercializar os seus produtos, de maneira que non se convertese nun elemento máis a competir polos mesmos recursos:

O Centro Dramático Galego, nestes 20 primeiros meses plantexouse coas producións propias, por unha banda non incidir no circuíto habitual das compañías galegas co obxecto de non establecer con estas competencia nos seus lugares propios de actuación, e por outra recuperar para os espectáculos os edificios teatrais non utilizados normalmente para este fin.¹⁰⁴²

As axudas á especialización e creación de novos textos dramáticos previstas no programa da Dirección Xeral de Cultura tiveron a súa primeira concreción na concesión de cinco bolsas para escrita teatral –dotadas con 400.000 pesetas– aos dramaturgos Manuel Lourenzo, Xosé Carlos Cermeño, Ánxela Loureiro, Francisco Taxes e Roberto Vidal Bolaño. Canto á especialización, os traballadores das táboas recibían con certo agrado a posibilidade de realizar cursos formativos, mais advertían, no xeral, sobre certos preconceitos de subalternidade que se ocultaban tras a reclamación dunha maior capacitación profesional do gremio teatral galego¹⁰⁴³.

Se habla, se dice con frecuencia, que los actores gallegos adolecen de una falta de preparación, que no han pasado por escuelas, que son autodidactas y que se comunican vicios y defectos. Al respecto Roberto Vidal Bolaño es inflexible en su postura, radicalmente en contra de esto. Y no duda en recordar a quienes así piensan que sobre el teatro español «penden as mesmas dúbidas [...]» [Pino 1984].

¹⁰⁴² Cf. *Centro Dramático Galego. Os vinte primeiros meses*.

¹⁰⁴³ Roberto Vidal Bolaño facía extensíbel a especialización que se lles reclamaba aos actores a outros axentes envolvidos na difusión dramática, como os comentaristas da actividade teatral: «“É un lastre que arrastramos. A crítica sigue a ser en Galicia chapuceira e falta de profesionalidade, do rigor e da obxectividade que en outros aspectos artísticos, sin embargo, fíronse adequerindo de maneira notable [...]”» [Pino 1984].

A formación foi unha das tarefas encomendadas ao CDG desde a súa fundación¹⁰⁴⁴, mais o primeiro curso non se celebraría até a primavera de 1985¹⁰⁴⁵.

O potenciamento de actividades conducentes á creación de público tivo nestes primeiros meses unha aplicación moi difusa, centrada na política de prezos reducidos do CENTRO DRAMÁTICO GALEGO¹⁰⁴⁶ e a promoción de fórmulas de repertorio que resultasen atractivas para os espectadores –principalmente aquelas camadas que se mantiñan afastadas da actividade escénica¹⁰⁴⁷.

Á promoción de proxectos promovidos polas agrupacións teatrais destinouse algo máis da sétima parte do orzamento total destinado á política teatral en 1984¹⁰⁴⁸ e a ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA fixo valer a súa dilatada traxectoria na promoción da actividade teatral galega e obtivo a maior das subvencións concedidas. O número catro do *Boletín de Información Teatral da Escola Dramática Galega* recollía a nómina de destinatarios dos beneficiarios:

Axudas da Consellería de Educación e Cultura para proxectos teatrais. Foron concedidas catorce axudas aos seguintes grupos. Tespis (400.000), Ditea (400.000), Escola Dramática Galega (1.050.000), Ítaca (650.000), Máscara 17 (650.000), Teatro Popular Keyzan (500.000), Caritel (650.000), Tanxarina (500.000), Acoradouro (400.000), Trécola (500.000), Matarile (500.000), Antón Rodríguez Reixa (650.000), Antón López Rivas (650.000).

¹⁰⁴⁴ «Se planificarán unos cursos, necesarios y sentidos entre los profesionales de diversos oficios teatrales, de reciclaje y perfeccionamiento», publicábase na prensa a comezos de 1985 [L. González 1985].

¹⁰⁴⁵ Entre o 4 de marzo e o 29 de xuño de 1985 celebrouse un Curso de Expresión Dramática –impartido por Juan Pastor, Iago Pericot, Pilar Francés, Lucía Moya e José Sanchis Sinisterra– ao que asistiron cento vinte profesionais.

¹⁰⁴⁶ A recepción popular era esgrimida por Leoncio González [1985] como un dos indicios de normalización: «Otro síntoma es la creciente asistencia de público y la cercanía con que los sectores más jóvenes de la población han seguido la marcha de la temporada. Aunque en este sentido queda mucho por hacer, se ha dado un paso de gigante por medio del establecimiento de convenios para reducción de los precios para estudiantes. ¿Por qué no intentar medidas semejantes con los universitarios y con los parados?».

¹⁰⁴⁷ Ademais do consumo burgués que se propuña desde o CDG, apoiáronse liñas de teatro xuvenil e de marionetas, así como a exitosa liña iniciada por ARTELLO con *Celtas sen filtro*. No libro en que se fai un repaso aos vinte primeiros meses do CENTRO, sinálase que coa coprodución de CARITEL procurábase «a conformación de novos públicos» e algo similar acontecía con *Gulliver F.M. (Radio Condena)*, de ARTELLO, *Ubue no Outeiro*, de TEATRO DAS CATRO ARTES, e o primeiro espectáculo coproducido polo CDG, *Festa Rachada*, de TITIRITÍ. «El Centro Dramático Galego busca nuevos públicos esta temporada», leríase en *La Voz de Galicia* en maio de 1985 [Pino 1985].

¹⁰⁴⁸ Eduardo Alonso explicaba o salto cualitativo que se dera neste sentido: «Pasamos de diez millones de pesetas, que fueron las subvenciones del año pasado, a setenta millones que es el presupuesto de la Xunta para el conjunto del teatro en Galicia, de donde salen los veinte millones del Centro. Debemos considerarlo simplemente un paso, porque hay que lograr que un mínimo de setenta u ochenta millones sean para el Centro Dramático y otros tantos para el resto del teatro en Galicia» [Luca de Tena 1984b]. Na verdade, os sete millóns e medio destinados ás subvencións non representaban ningún avance a respecto do ano anterior; as novidades concentrábanse no orzamento destinado á produción e distribución dos espectáculos do CDG e o apoio concedido ás mostras de Ribadavia, Cangas, Fene e Cariño, de maneira que os grandes beneficiarios da intervención governativa foron os profesionais que traballaron no CENTRO e os grupos convidados a eses festivais.

Os grupos amadores máis activos –que se viran excluídos do pacto que conducira á fundación do CDG– achaban a través desta vía apoio para as súas actividades. Tamén as compañías emerxentes e as agrupacións que se encontraban en proceso de profesionalización recibían un diñeiro –e a sanción institucional que as axudas representaban– que reforzaría a súa vontade de dar o paso definitivo que as diferenciase dos diletantes. Aliás, con estas axudas apoiábanse fórmulas de creación que non se contemplaran nos primeiros espectáculos do CENTRO, como a ventriloquía e a maxia¹⁰⁴⁹.

Destas subvencións parece concluírse que A ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA estaba a afianzarse como unha das entidades máis importantes cun proxecto teatral definido. Porén, vimos xa como a súa actividade se centraba na edición e na didáctica, en detrimento da produción espectacular, e esta última se asimilaba ao traballo das agrupacións amadoras, até o punto de percibirse nalgún momento a EDG como unha etapa previa á eventual incorporación á LUÍS SEOANE ou outras compañías profesionais. Por iso, o presidente da ESCOLA foi un dos que lamentou que as axudas a proxectos non se destinasen en exclusividade aos grupos amadores e atendesen a colectivos profesionais que tamén se vían favorecidos polas producións do CDG¹⁰⁵⁰:

Se nun principio se especulou coa posibilidade de que esta Orde fose para a promoción do chamado teatro non profesional agora semella quedar claro que non é así. Poderán presentar proxectos as personas físicas ou xurídicas aínda que éstas estean traballando como contratadas polo Centro Dramático Galego [Lamapereira 1984].

Estas medidas deixaban patente que a actuación da Dirección Xeral de Cultura non se limitaba á creación do CENTRO DRAMÁTICO GALEGO, producíndose así a intervención planificadora do Goberno autonómico durante tanto tempo demandada. Os creadores de repertorio xa non podían reprocharlle á Xunta que non prestase atención á actividade dramática. Con todo, algunhas voces advertían do perigo que supuña que a actuación do poder político na promoción do teatro galego servise de escusa para que os traballadores do teatro se acomodasen e caesen na tentación de agardar que o sistema se vise reforzado sen a súa decidida participación:

Tampouco se puede obviar que, solucionado el grave problema de falta de voluntad política, corresponde ahora a los propios grupos gallegos recoger el testigo [Liste 1984].

¹⁰⁴⁹ O mago Antón, por exemplo, fundía nos seus espectáculos estas fórmulas con elementos da parateatralidade galega.

¹⁰⁵⁰ Antón Reixa, CARITEL e algúns membros escisionados de TRÉCOLA que integrarán TEATRO DAS CATRO ARTES asinarán ademais –xunto coa LUÍS SEOANE– as coproducións do CENTRO DRAMÁTICO no ano 1985.

4.4. Síntese

Estas son as principais liñas que definen a evolución do campo galego de produción de espectáculos teatrais durante o período 1981-1984 e o lugar ocupado no mesmo pola ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA:

– Cando as circunstancias políticas permitiron a posta en andamento de intervencións do Goberno autonómico en favor da cohesión social dos galegos á volta duns repertores culturais específicos diferenciados dos españois, a Xunta de Galicia –finalmente anuente coa situación de marxinalidade que vivía a poboación galega no sistema español– non se comprometeu de maneira clara nunha planificación cultural que perseguise a definitiva sanción popular dos repertorios autónomos. A substitución repertorial non estaba entre os seus obxectivos e tan só realizou unha defensa superficial e ritualizada dos sinais culturais identitarios que conferían lexitimación ao poder descentralizado. En 1983, a primeira intervención importante da Xunta no campo teatral evidenciou que non se perseguía realmente a incorporación do consumo teatral ao *habitus* das diferentes camadas sociais e que se trataba de iniciativas desvinculadas de calquera plano xeral de actuación.

– A situación de abandono institucional que viviron os creadores teatrais provocou que as fecundas confrontacións repertoriais que se deran a comezos dos oitenta fosen substituídas por feroces loitas fratricidas pola consecución de recursos que garantisen a sobrevivencia individual. Este ambiente de tensión e desunión impediu que o colectivo definise un interlocutor corporativo efectivo diante das institucións públicas, feito que retroalimentou o distanciamento dos políticos e axudou a frustrar as escasas iniciativas planificadoras apoiadas desde os estamentos de poder.

– Nestas circunstancias, o sistema de produción de espectáculos teatrais colapsouse e foi esmorecendo até facer perigar a súa propia continuidade. Os produtores volcáronse sobre si propios e desatenderon a súa formación –incluída a lingüística–; o mercado viuse invadido dun espírito minifundista que o paternalismo institucional sancionaba; o corpus repertorial debilitouse e non atinxiu unha verdadeira instalación social; a cidadanía, –que non percibía que a asistencia ao teatro lle reportase beneficio ningún en termos de posición social– mostrou unha crecente resistencia pasiva diante dos repertorios teatrais alternativos; o mundo editorial ignorou por completo a actividade dramática galega ...

– A Sala Luís Seoane da Coruña –centro de exhibición e dinamización teatral xestionada pola compañía homónima– demostrou que era factíbel un espazo con programación permanente e rompeu algún dos preconceptos máis insistentemente asociados á actividade dramática galega. Con todo, tamén serviu para que os seus promotores comprobasen como se espallaba a renuencia social diante dos repertorios teatrais galegos, dun lado, e, doutro, o absoluto desinterese das instancias políticas por iniciativas deste teor.

– Após a creación da Luís Seoane –continuadora en moitos sentidos do vector que definiran TEATRO CIRCO e a EDG–, a ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA viviu un momento de indefinición da súa posición no sistema e, finalmente, foi percibida polo resto dos creadores escénicos como unha agrupación amadora, se ben que con importantes especificidades que a colocaban nunha posición única. Descolgada do proceso de profesionalización que se estaba a dar nos colectivos dramáticos e ameazada por crecentes dificultades económicas, a actividade escénica da cooperativa sufriu un progresivo esmorecemento até ficar reducida en 1984 a recitais poéticos ou traballos dos asistentes aos cursos que organizaba. Paralelamente, a ESCOLA gañou prestixio como promotora de iniciativas non estritamente espectaculares das que o sistema estaba tan necesitado, nomeadamente a edición teatral e as actividades formativas. Aínda que estas importantes actuacións tiveron moi pouca repercusión no sector máis profesionalizado do conglomerado de creadores, garantiron, no xeral, que as persoas que posteriormente se foron incorporando á profesión actoral contasen cunha mínima preparación –ou información, cando menos.

– Nunha altura en que non deixaban de se achegar á entidade coruñesa colaboradores e persoas interesadas nas diferentes vertentes do traballo da EDG e que Antón Lamapereira, entón presidente da institución, estaba a propiciar un proceso descentralizador que permitise reproducir en Vigo a estrutura e funcionamento da cooperativa coruñesa, a ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA mostrouse moi pouco receptiva a calquera tipo de mudanza que afectase á súa configuración ou natureza. Desta maneira, a consideración de socio cooperativo pasou por un momento de indeterminación e, aínda que asumía como propio o traballo realizado na cidade olívica, a EDG tampouco foi quen de articular un modelo de relación entre o núcleo coruñés e o vigués.

– As propostas repertoriais realizadas desde a ESCOLA nos primeiros anos oitenta resentíronse do afastamento de Manuel Lourenzo, mais continuaron a defender desde todas as súas plataformas –encenacións, publicacións, palestras, colaboracións con outros medios etc.– unha visión dilatada dos repertorios galegos que non aceptaba ningún tipo de reduccionismo que xustificase a subalternidade do sistema a respecto do español. Así, procuráronse novas fórmulas de consumo, tentouse alargar o concepto de espectáculo teatral e diversificar o destinatario das actividades dramáticas, perseguiuse unha visión actualizada dos argumentos lexitimadores e fíxose unha firme aposta pola capacitación dos profesionais para que as encenacións galegas non se visen afectadas polas deficiencias formativas dos creadores.

– Por fin, en 1984 a Consellaría de Cultura puxo en andamento unha serie de medidas planificadoras do campo teatral entre as que figura o CENTRO DRAMÁTICO GALEGO. A constitución do CDG foi posíbel por un duplo pacto-tregua entre os profesionais –até entón profundamente divididos e enfrontados– e destes coas institucións autonómicas, de maneira que os beneficios que se desprendesen da creación do novo ente –nado da colaboración de creadores e políticos– alcanzasen aos integrantes da totalidade dos grupos representativos do panorama teatral galego. A ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA, no entanto, ficou –como grupo amador, consideración que recibía na altura– moi á marxe deste proceso e só foi tida en conta a título testemuñal, polo que tampouco puido incidir de maneira directa nas liñas repertoriais que confluíron nas primeiras producións do CDG.

5. A CONSOLIDACIÓN DA RENUENCIA DIANTE DOS REPERTORIOS GALEGOS (1985-87)

Despois dun prolongado período de espera en que os creadores teatrais interviñeran case en solitario en defensa da instalación dos repertorios galegos, en 1984 a Xunta decidírase a pór en andamento iniciativas planificadoras que promovesen desde o teatro a instalación social dunha cultura diferenciada. Porén, poucos meses despois das primeiras actuacións, a intervención gubernativa sufriría un importante freo, revelador da verdadeira visión do partido no poder autonómico a respecto dunha eventual substitución na Galiza dos repertoremas españois. Algúns dos profesionais que subscribiran o acordo que permitira a creación do CDG sentíronse logo profundamente atraizados, de maneira que romperon o pacto e se situaron á marxe do movemento xeral de aproveitamento das novas posibilidades que presentaba a compañía institucional.

Aliás, a ineficacia da política teatral –e cultural– e unha xeral desatención do público por parte de creadores e planificadores provocará a recuperación de certas connotacións negativas asociadas á actividade dramática galega e unha crecente resistencia social a respecto dos repertorios alternativos.

Neste contexto, a ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA non só non recuperará a posición perdida desde a creación da LUÍS SEOANE, senón que se verá profundamente afectada até o punto de ver ameazada a súa actividade.

5.1. Fendas no pacto de 1984

En xaneiro de 1985, cando aínda non se cumprira un ano desde o anuncio da política teatral da Xunta de Galicia, Luís Álvarez Pousa foi destituído e o seu posto á fronte da Dirección Xeral de Cultura foi ocupado por Manuel Moreira Matalabos. Quíxose presentar como un relevo continuísta, mais ninguén deixou de relacionar a traxectoria do CDG durante os primeiros meses e a substitución de director xeral: ao elitismo que se lle reprochaba a *Woyzeck*, sumárase a lectura desmitificadora que Vidal Bolaño fixera de Rosalía en *Agasallo de sombras*.

La desmitificación de Rosalía de Castro (tan apasionada, sin embargo, con la poetisa y sus ocultas claves personales) sacó de sus casillas a los notables, y la obra fue silenciada a partir de la busca y captura de Luis Álvarez Pousa como director de Cultura al que la prensa incondicional del Gobierno autónomo llama «peligroso izquierdista» [Luca de Tena 1985].

Nun artigo en que pretendía denunciar a táctica simplificadora e asimilacionista da Xunta e animar os profesionais que asinaran o pacto coa administración a non realizaren concesións contraproducentes para o sistema¹⁰⁵¹, Constantino Rábade [1985] facíase eco da primeira medida no campo teatral anunciada polo novo equipo: descartar o «teatro elitista».

Según declaraciones realizadas a los medios de comunicación por el nuevo Director General de Cultura, Moreira Matalobos, su gestión seguirá la línea de Álvarez Pousa. Supongo que esto significa continuar a partir del punto en que su dimitido antecesor abandonó la gestión, cuyos proyectos para el futuro se han convertido en un verdadero enigma. En cuanto al teatro, ha precisado que excluirá lo que denominó «teatro experimental de élite».

Nun principio, a expulsión deste tipo de teatro dos palcos galegos estaba fóra do alcance da Dirección Xeral, que só podía decidir directamente a respecto das encenacións do CENTRO DRAMÁTICO –e para iso, esmagando a liberdade de elección dos creadores. Con todo, se se estendían os preconceptos á volta das propostas serias, experimentais ou de vangarda e o CDG programaba espectáculos de corte máis populista, as compañías xa non se arriscarían tan facilmente a presentar produtos que se servisen desas fórmulas denostadas polos dirixentes culturais do Goberno autonómico.

Eduardo Alonso, director da compañía nacional, lamentou publicamente este intervencionismo do Goberno galego na programación do CDG e a enorme simplificación que se facía dos termos en oposición –«teatro popular» fronte a «teatro de elite»:

[...] se ben en tódolos sitios este é un tema de debate reducido estrictamente ós círculos profesionais, aquí resulta ser un tema de debate nos círculos políticos e as súas pegadas chegaron ó mesmísimo Parlamento Galego. [...]

Parece ser que o término «teatro de élite» se emprega como simplificación aplicable á programación do CDG para o ano 84 e «teatro popular» como significación aplicable á programación do CDG para o ano 85 [E. Alonso 1985].

Nun primeiro momento podería parecer moi positivo que a controversia suscitada á volta dos atributos que deberían caracterizar a produción teatral galega alcanzase os máis altos foros, pois isto significaría que a vida dos palcos estaba a gozar dun grande protagonismo social. Infelizmente para o sistema, non era este o caso: as camadas dirixentes estaban dispostas a malograr calquera tentativa de colocar a actividade dramática galega en posicións que puidesen ameazar a prevalencia da cultura española como vía de acceso ás vangardas e de obtención do valioso capital cultural. Unha actividade marxinal –museística, anecdótica, folclórica ou

¹⁰⁵¹ O conservadurismo escénico non axudaría a gañar espectadores: «[...] la falta de innovación del teatro gallego está conduciendo a que se le dé la espalda, para que el público se vuelque hacia espectáculos de grupos foráneos» [Rábade 1985].

populista— non molestaba á ideoloxía da elite no poder; no entanto, un teatro diversificado que non se vise reducido a un *ghetto* protexido que o distanciase do groso da poboación batía directamente cos intereses non confesos da Xunta:

Aduce que se debe fomentar el teatro clásico, para educar la sensibilidad de los gallegos hacia el arte dramático. Si, como siempre, no estamos preparados, ¿por qué la Xunta no cierra de una vez las fronteras e impide que llegue un teatro actual a Galicia y así evita contradecirse? [...]

El argumento de Moreira Matalobos parece confundir, además, la cosmética con la cibernética. En efecto, nadie diría, por ejemplo, que la precariedad y práctica inexistencia de un cine gallego se resuelve realizando películas como las que hacía Renoir en los años 30, porque así se cultivaría la sensibilidad del respetable público. [...] Así pues, subvencionar de modo exclusivo el teatro, cine o cualquier rama del arte, en su expresión clásica es, simplemente, tirar el dinero, cuando los rápidos cambios sociales empujan de manera implacable nuevas formas culturales. Es un falso proteccionismo, que liquida a la cultura gallega, y convierte a Galicia en un agonizante mausoleo, concitando hacia este país, gracias a un gobierno autonómico que carece de programa político para gobernar, los resentimientos del resto de una España que lucha por modernizarse y los castigos de Madrid [Rábade 1985].

O argumento de que para non expulsar o público das salas había que programar espectáculos fáciles¹⁰⁵² e principalmente cómicos¹⁰⁵³ era esgrimido reiteradamente polas camadas máis españolistas e contrarias á restauración nacional de Galiza¹⁰⁵⁴. É certo que neste momento algúns creadores optaban por posicións maximalistas que atendían ao seu interese esquecendo o criterio dos espectadores, mais, no xeral, a xente do teatro mantiña o posicionamento que xa mostrara en Ribadavia perante a famosa frase de Blanco Amor [vid. 3.2.3.].

En coherencia coa opinión expresada pola Dirección Xeral de Cultural, na presentación da programación do CDG para 1985 ligábase directamente o éxito de público co xénero cómico:

Se trata de lograr, tanto con las tres producciones propias del Centro [...] como con las cinco coproducciones, un público «habitado, habitual e crítico cara ó teatro». Y esto supone que los espectáculos elegidos reúnan una serie de características por las que llegar a motivar a ese público y hacerle participar en la medida en que cada uno de los montajes aporte las correspondientes dosis de humor, sátira o comicidad, además de la calidad inherente a la puesta en escena para cada texto, adaptado o recién estrenado [Pino 1985].

Estes razoamentos non tiñan en conta que a comezos da década de setenta a poboación galego-falante se sumara á celebración teatral non porque fose máis ou menos amena, senón porque era unha vía de dignificación que o rescataba das

¹⁰⁵² O difícil equilibrio entre innovación e tradición en que se movera o teatro (re)fundacional tiña demostrado a falsidade desa aseveración.

¹⁰⁵³ Constantino Rábade [1985] negaba esta premisa: «Existen sobradas experiencias, asimismo, que demuestran la sensibilidad del público gallego, tanto hacia un teatro clásico como de vanguardia».

¹⁰⁵⁴ Como veremos máis adiante, a medida en que vaia nacente na poboación unha resistencia pasiva diante dos repertoremas galegos, esta maneira de pensar será asumida tamén polos sectores populares.

posicións máis periféricas dun sistema agresivo que facía escarnio dos seus trazos distintivos e porque esa actividade social lle reportaba unha posición privilexiada no sistema desde o momento en que uns actores fundamentalmente urbanos e instalados na lingua española tomaban os galego-falantes como valioso referente –cando menos no nivel lingüístico.

A operación política que defenestrou a Álvarez Pousa tivo outras consecuencias inmediatas ademais do golpe de leme dado á programación do CDG. A máis importante foi a segregación dun importante vulto do agregado de creadores que subscribiran o pacto de 1984, responsábel dunha das dúas montaxes inaugurais. Xosé Cermeño [1985] refería a marxinación de Roberto Vidal Bolaño:

O sucedido, sen adxetivos, dos que o lector compre que teña noticia previa, son os seguintes: hai xa bastantes meses, Roberto Vidal criticou nun periódico galego a xestión do conselleiro de Educación, Víctor Vázquez Portomeñe. Seguíronse logo outras manifestacións e Roberto Vidal foi vetado como actor nunha montaxe dirixida por Dorotea Bárcena dentro da programación do Centro Dramático Galego. Unha assemblea de profesionais tratou a cuestión e as posturas de Roberto Vidal non lograron a adhesión da maioría, polo que o asunto quedou cerrado. Pero non quedou cerrado para Roberto.

Na posición de Vidal Bolaño había moito da rebeldía¹⁰⁵⁵ e independencia¹⁰⁵⁶ e na crítica que fixo do espectáculo *Caprice de dieux* (1985), de ANTROIDO, Cermeño¹⁰⁵⁷ reprocháballe que aínda se movese nunha clave hiperpolitizada:

Do tono acusador e sarcástico da obra despréndese, en primeiro lugar, un certo cheiro a nostalgia. Nostalgia dunha arte da resistencia. Saudade de cando as xentes do teatro se movían por reaccións máis corporativistas, seguindo bandeiras de «ou todos ou ningún». Nos últimos tempos as xentes do teatro galego gañaron moito en profesionalidade, calidade e estabilidade laboral, mentres se esvaía a calor hiperpolitizada ata extremos choqueiros dos primeiros anos da transición. E iso é bó [Cermeño 1985].

Porén, o autor deste artigo non estaba a reparar en que o director de ANTROIDO, para alén de se mostrar renitente a abandonar os tempos da resistencia cultural, intuía a táctica asimilacionista que a Xunta encubría, estratexia que parecía non percibir a maioría dos compañeiros de profesión –que, na opinión de Vidal Bolaño, o venderan para que non se quebrase o pacto co poder político. Tampouco reparaba en que o corporativismo do que tiña saudade Roberto Vidal, segundo o criterio de

¹⁰⁵⁵ «[...] persistirá, definitiva e inapelable, la última frase de Roberto Vidal Bolaño al conselleiro de Educación e Cultura de la Xunta de Galicia: “Tengo sobre usted la ventaja que me puedo morir de hambre”» [Martínez Sevilla 1985].

¹⁰⁵⁶ Así o explicaba unha crónica de *Caprice de dieux*: «[...] Vidal Bolaño sigue apostando por un teatro independiente, con ayuda oficial, pero sin que esta ayuda suponga en ningún caso una cortapisa a la libertad creativa de los autores. Por encima de todo Roberto Vidal piensa seguir haciendo los proyectos que a él le interesan sin que tenga que prevalecer lo comercial o lo estipulado por algún organismo» [LVG 15-11-1985].

¹⁰⁵⁷ Lembremos que Xosé Cermeño fora un dos destinatarios das bolsas de creación concedidas pola Consellaría en 1984.

Cermeño, se desenvolvía agora con grande intensidade e precisamente o dramaturgo santiagués ficaría á marxe del.

Efectivamente, en abril de 1985 nacía en Compostela a Asociación de Actores de Galiza¹⁰⁵⁸ en torno aos integrantes dos repartos das primeiras producións do CDG¹⁰⁵⁹. A diferenza dos intentos anteriores –Centro Coordinador do Teatro Galego, Asemblea do Teatro Galego e Asociación Profesional do Teatro Galego–, nesta ocasión a vontade aglutinadora alcanzará a se consolidar e a Asociación pervivirá até os nosos días. Significativamente, no entanto, non se incorporaron a ela nin Manuel Lourenzo, nin Roberto Vidal Bolaño.

Unha característica importante da nova entidade consistiu na prevalencia dos traballadores diante dos colectivos, contrariamente ao que acontecera nos precedentes frustrados. Así, o corporativismo non se estableceu nesta altura á volta dos centros de produción espectacular e foron os actores¹⁰⁶⁰ –e posteriormente os outros oficios da escena– os que integraron a Asociación.

Diante da nova situación, creada fundamentalmente pola consolidación do Centro Dramático Galego [...] e a aparición da Televisión de Galicia e de novos mercados de traballo [...] non vencellados exclusivamente ás compañías ou grupos de produción privada, a profesión libre –actores, directores, escenógrafos, técnicos, etc.– demanda algún xeito de organización para a defensa dos intereses individuais dentro do seu campo de actuación [...].

Se no seu día a profesión se organizou ó través de fórmulas federativas aglutinantes de grupos e compañías privadas [...], o esquema non é válido á hora de vencellar no interior dunha organización a persoas cun só denominador común: a súa actividade teatral como profesionais [Asociación de Actores 1991]

A mudanza non foi intranscendente e afectou tamén ao obxecto da reivindicación: se con anterioridade o grupo de creadores de repertorio demandara a implicación do poder político na planificación teatral –e cultural–, nesta altura os profesionais dos palcos reclamaron melloras para o seu traballo. A meta xa non era tanto a instalación duns repertoremas galegos alternativos aos españois como a

¹⁰⁵⁸ O nome da asociación sufriría algunhas mudanzas –Asociación de Actores, Asemblea de actores, directores e técnicos...– até o definitivo Asociación de Actores, Directores e Técnicos de Escena de Galiza (AADTEG). Dentro deste movemento corporativo, uns meses antes –decembro de 1984– constituírase en Santiago a Asociación de Titiriteiros, segundo informaba o BIT 4.

¹⁰⁵⁹ «Entre los impulsores de esta asociación se encuentran los actores Xavier Rodríguez Lourido, Diego Varela, Marisa Soto, Mabel Rivero, Elina Luaces y Canco Ramonde, quienes explicaron que los fines de la misma son defender los intereses laborales de los actores gallegos y la captación de trabajo [...]» [IG 26-4-1985]. A Lei 9/1984 de creación da Compañía de Radio Televisión de Galiza –publicada o 3 de agosto– facía prever un aumento e diversificación das posibilidades laborais para os actores.

¹⁰⁶⁰ «De los aproximadamente 55 actores profesionales que trabajan en Galicia, pertenecen a la asociación 22, y no se descarta la posibilidad de que en el futuro también se incluyan otros colectivos del mundo de la escena y imagen», dicía a prensa tras a presentación da Asociación [IG 26-4-1985].

dignificación laboral de actores e demais participantes da actividade escénica¹⁰⁶¹. Nun principio podía parecer que esta dignificación era un síntoma de normalidade que evidenciaba a consolidación do sistema teatral, mais a elite gobernamental –non interesada na substitución real dos repertorios– advertiu a sutil diferenza entre ambos procesos e iniciou unha maquiavélica intervención en favor da elite profesional desvinculada dunha firme defensa dunha cultura teatral galega. Desta maneira, evitábase o poder mobilizador que a desatención aos actores podería provocar, mais non se estaba a deseñar unha coherente política de planificación cultural.

O eventual efecto positivo para o sistema que representaba a estratificación no agregado de produtores¹⁰⁶² foi anulado con outra astuta actuación, igualmente paradoxal por aparentar preocupación polo fortalecemento do sistema e encubrir o efecto contrario: o reparto non discriminado das subvencións.

A existencia de subsidios á produción dramática só podía ser entendida como unha medida de apoio ao teatro galego. Porén, a aplicación dun criterio non selectivo –logo recibírala o cualificativo de «café para todos»– co que se pretendía favorecer á totalidade de colectivos por igual, sen establecer grande diferenza entre quen levaba vinte anos perseguindo a sanción dos repertorios teatrais galegos e quen constituía unha asociación oportunista para se favorecer destes repartos, era finalmente unha medida perversa que desestruturaba o sistema e anulaba o valor real do capital específico repartido entre os seus axentes, rompendo as regras do campo e desactivando as redes de relacións que o sustentaban.

As protestas dos creadores máis recoñecidos –que se vían igualados a advenedizos diletantes– foron en moitos casos interpretadas como síntomas de egoísmo ou insolidariedade, como un intento ruín de facer prevalecer os intereses privados sobre os xerais. As organizacións nacionalistas e o groso dos activistas da consolidación dunha cultura galega diferenciada –incluídos algúns «teatreiros»– consideraban que non podía deixar de ser positiva unha distribución de recursos que alcanzase o maior número de colectivos, posto que así se reforzaba a totalidade do sistema e se anulaban os efectos da heteronomía do campo teatral respecto do

¹⁰⁶¹ En febreiro de 1987, por exemplo, a Asamblea de actores, directores e técnicos organizaba unha orixinal protesta –unha cea aberta ao público no palco do Teatro García Barbón de Vigo, con alfombra e entrada «tipo Óscars» [vid. 5.5.1.]– en que se reclamaba que se atendesen as necesidades corporativas: «Los cerca de cincuenta actores, directores y técnicos que formaron este colectivo, procedentes de la mayor parte de los grupos profesionales de toda Galicia, coincidieron en pedir una política teatral acorde con las necesidades de esta profesión».

¹⁰⁶² Agora ficaba clarificado por primeira vez quen era profesional e quen non, xerarquizando os elementos deste conxunto e propiciando vivificantes loitas simbólicas por ocupar os lugares privilexiados: «A la asociación podrán pertenecer los actores que estén reconocidos mayoritariamente como profesionales, los titulados en alguna escuela dramática y quienes presenten un currículum avalado por diez directivos» [IG 26-4-1985]. Os actores recoñecidos «maioritariamente» como profesionais eran fundamentalmente os do CDG e aqueles que traballan na LUÍS SEOANE.

político —de maneira que non saísen beneficiados os máis achegados ao poder nin se empregase este diñeiro para configurar redes clientelares¹⁰⁶³. Na verdade, con estas actuacións non se desactivou a heteronomía, pois a maior debilidade do sistema favoreceu a consecución de capital noutros campos.

A exclusión de Roberto Vidal Bolaño do CENTRO DRAMÁTICO GALEGO non só rompía o equilibrio entre os profesionais e a Administración¹⁰⁶⁴, senón tamén entre os dous grupos de creadores que se estableceran desde o regreso en 1978 dos que emigraran a Madrid. Con efecto, o pacto entre profesionais ficaba así parcialmente roto, xa que se estaba a marxinar unha figura moi significativa do panorama teatral —o primeiro en dar o paso da dedicación exclusiva— entre o silencio dos seus colegas. Outro dos grandes nomes da escena galega que comezara o seu traballo escénico a finais dos sesenta e que mantivera unha liña creativa claramente diferenciada dos que voltaran da capital española, Manuel Lourenzo, tampouco se vira plenamente integrado no proxecto do CDG, aínda que si soubo aproveitar as posibilidades que ofreceu a fórmula da coprodución até 1986 —ano en que foi eliminada da dinámica do CENTRO— e outras facetas da política inicial da Dirección Xeral de Cultura, como as bolsas á creación. No entanto, a partir de 1986 o socio da LUÍS SEOANE viuse igualmente marxinado e até 1988 —nun momento de fonda crise no CDG— non foi convidado a traballar no CENTRO¹⁰⁶⁵. Roberto Vidal Bolaño non regresaría á compañía institucional até ese ano e faríao precisamente co espectáculo dirixido por Manuel Lourenzo. Así, após un breve período de convivencia das dúas tendencias, as fileiras dos regresados de Madrid —e a súa concepción do sistema— impúxose no seo do CENTRO DRAMÁTICO GALEGO¹⁰⁶⁶.

Entretanto, a terceira das faccións que Vidal Bolaño definira na altura en que se produciran as diferenzas no interior de ESTARIBEL [vid. 4.2.1.3.] —«a xente nova» que se fora incorporando á actividade dos palcos nos últimos anos— carecía dun

¹⁰⁶³ No entanto, a rede clientelar comezou no propio CENTRO DRAMÁTICO, retroalimentando a heteronomía: «[...] o CDG non xurdiu coa claridade de xestión que sería obrigatoria nun organismo público, xa que non houbo nengun tipo de concurso público para a xente que quixese traballar nel. [...] A falta de claridade inicial supuxo o asentamento do “clientelismo” como un elemento danoso dentro do panorama teatral galego» [Lamapereira 1988].

¹⁰⁶⁴ Luca de Tena [1985] ponderaba esta exclusión: «La disidencia es importante, pues Vidal Bolaño es una personalidad clave en la historia cercana del teatro de Galicia y su *Agasallo de Sombras* señalaba, por lo que se ve, el techo del pacto entre la profesión y el gobierno de derechas de Fernández Albor».

¹⁰⁶⁵ Eis un exemplo da desxerarquización do conglomerado de creadores: Xosé Manuel Rabón dirixiu unha montaxe do CENTRO DRAMÁTICO GALEGO antes que Manuel Lourenzo.

¹⁰⁶⁶ As producións propias do CDG do período 1985-1987 foron dirixidas por Eduardo Alonso —*Os vellos non deben de namorarse* (1985) e *O enfermo imaxinario* (1986)—, Dorotea Bárcena —*Follas Novas* (1985)—, Antonio F. Simón —*Caderno de Bitácora* (1985)—, Xulio Lago —*A noite vai coma un río* (1986)— e Xan Cejudo —*A Pousadeira* (1987)—. A estes catro directores, todos eles regresados da capital madrileña, sumáronse Xosé Manuel Rabón —*As tres irmás* (1987)— e Santiago Montenegro —*Almas perdidas* (1987)—.

posicionamento claro en oposición a ningún dos outros dous grupos e integrouse con facilidade no colectivo que saía reforzado após o caso de disidencia-censura de Roberto Vidal Bolaño.

Constantino Rábade –envolvido durante un tempo na actividade da ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA e agora socio cooperativo da LUÍS SEOANE– advertía da peaxe que os profesionais estaban a pagar polo seu convivio co Goberno galego e da perniciosa intervención cultural gobernativa, falsamente galeguizadora:

El teatro gallego precisa de una urgente reconversión, que non está dispuesto a efectuar el sector galleguista de AP que controla da Xunta de Galicia, mientras en los medios teatrales, más que talento, falta el suficiente valor imaginativo y la ética profesional que serían necesarios para no abocar en el suicidio. Si hacen mucha falta las subvenciones, también hay que saber medir el precio [Rábade 1985].

No entanto, entre moitos creadores teatrais aínda pervivía un certo triunfalismo¹⁰⁶⁷, nacido da intervención política de 1984 no campo teatral e audiovisual, que non reparaba nas ameazas da nova conxuntura que se estaba a configurar:

[...] as perspectivas para o actor galego, como individuo, nunca foron mellores. O cine, a dobraxe de películas en galego, a televisión, o vídeo, abren eidos complementários á profesión de actor que levarán a enriquecer o panorama teatral. O traballo nos medios de comunicación posibilitará, por outra parte, o coñecemento dos profesionais do teatro para o pobo galego, con todo o que isto acarrega cara á renovación e posta ao día dunha cultura que aínda está en vías de normalización. O futuro é alentador para o noso teatro e a súa xente [...] [Pernas 1985].

5.1.1. Consecuencias no repertorio: o metateatro

A situación que vivía o colectivo profesional –incluída a «fenda» do pacto– tivo unha importante incidencia nos repertorios temáticos da segunda metade dos oitenta. Gustavo Luca de Tena [1985], sempre atento ao pulso do sistema, foi dos primeiros en reparar nesta circunstancia:

Manuel Lourenzo caricaturiza a un actor que abraza el fascismo antes de tener que soportar la bohemia de la furgoneta. Roberto Vidal Bolaño levanta un muro para delimitar su posición al cumplir el estreno número 10: de una parte él mismo y su grupo con la experiencia acumulada y la furgoneta como todo horizonte de comunicación con el público; de otra, el teatro institucional con su censura política y los compañeros acabados «por la corrupción, el desasosiego, el dirigismo, el fascismo, el hambre y el miedo». [...] Lourenzo y Vidal Bolaño producen dos obras en las que el teatro remansa su discurso, se contempla en los espejos deformantes y reconsidera gesto y propósitos [Luca de Tena 1985].

¹⁰⁶⁷ A visión compracente coa política desenvolvida nestes anos polo Goberno autonómico aínda pervive en certos comentaristas, que non queren reparar no duplo xogo da planificación teatral institucional e os seus perversos efectos sobre o sistema: «[...] momento de verdadeira bonanza para o teatro galego (alomenos desde o punto de vista dos investimentos, das subvencións, das axudas...) e a miúdo se ten falado dunha “década prodixiosa”, a que vai de 1984 [...] ata 1994» [Vieites 1998b: 80].

Luca de Tena estíbese a referir aos espectáculos *A larva furiosa* (1985), da LUÍS SEOANE, e *Caprice de dieux (Antollo de deuses)* (1985), de ANTROIDO, que retomaban a liña do teatro dentro do teatro iniciada con *Mimí da Cora* e *Touporroutou da lúa e o sol*, aínda que agora dunha maneira máis consciente e propositada. Ambas obras presentaban importantes diverxencias de estilo e estaban concibidas desde puntos de vista moi diferentes. Tiñan, no entanto, un trazo común que gañou posicións no conxunto de temas dos que se servía o teatro galego: o carácter metateatral.

O texto de Manuel Lourenzo –para cuxa creación contou cunha das cinco bolsas concedidas pola Consellaría de Educación e Cultura– chamaba a atención, en clave de comedia, sobre certas miserias nadas da intervención do Goberno autonómico no terreo da cultura¹⁰⁶⁸. O comentario publicado após o paso do espectáculo polo Festival de Ribadavia resulta suficientemente elocuente da denuncia do arribismo e da subordinación ao poder que se facía na obra:

Outra comedia foi a representada pola Compañía Luis Seoane, «A larva furiosa», co seu aquel de comedia negra, con persoaxes típicos do arribismo en favor dunha cultura nunha cidade imaxinaria¹⁰⁶⁹. Todos entroncados ó redor dunha figura que representa ó poder, todos eles trocan, millor sería dicir venden, o seu pasado de quimeras idealistas en favor dun posto cerca dese poder dominador. O pasado e o presente mistúranse para acercar ó espectador a situación persoal de cada un deles [Amoeiro 1986].

Caprice de dieux, case paralelo no tempo, era moito máis directa e remitía á experiencia concreta vivida por Vidal Bolaño¹⁰⁷⁰:

En *Antollo de Deuses*, Vidal Bolaño construye un atado con los diez estrenos del grupo Antroido y lo arroja a la cabeza del Centro Dramático Galego, de la Consellería de Cultura del Gobierno autónomo y de la propia tribu del teatro, por la que se considera traicionado. Un requiem acompaña a la explicación prologal de la censura ejercida por el Conselleiro de Cultura contra un proyecto de montaje presentado por el veterano actor y autor santiagués al teatro institucional y la reacción posibilista del Centro Dramático que recomienda retirar la propuesta para salvar el precario pacto entre la profesión y el poder político (es decir, Alianza Popular). [...] Máscaras, muñecos, mutaciones y teatro dentro del teatro desfilan en *Antollo* para explicar el *Ocho y medio* del grupo Antroido [...] [Luca de Tena 1985].

Como xa se referiu, a encenación recibiu unha durísima crítica de Xosé Cermeño polo seu vitimismo e o predominio na mesma da acusación sobre a

¹⁰⁶⁸ Na edición impresa do texto –realizada dezaioito anos despois– explicábase: «O argumento de *A larva furiosa*, que finca a súa raíz no despertar da democracia, alerta sobre as pretensións das institucións políticas de se trocaren en patronal da cultura, feito historicamente constatado e que rebaixa o feito teatral á condición de fútil ornamento» [M. Lourenzo 2003: 7].

¹⁰⁶⁹ O cronista non percibiu que o nome dado á cidade –Lorogne– facía referencia a unha capital galega.

¹⁰⁷⁰ «[...] a raíz de unas declaraciones que hiciera sobre la gestión política de aquél y más en concreto sobre el Centro Dramático Galego, del que él formaba parte, y la consiguiente insolidaridad que encontró en sus compañeros de profesión» [LVG 15-11-1985].

reflexión¹⁰⁷¹. Esta opinión non foi unánime; con todo, até os comentaristas máis condescendentes coa proposta coincidían con Cermeño no carácter restrito ou doméstico –non accesíbel para o público medio¹⁰⁷²– que lle imprimía o tema:

Entiendo, desde mi parcial reflexión, que el tema no alcanza su total dimensión escénica, porque pierde su sentido último ante la particularidad del hecho humano concreto. Comprendo y comparto el drama personal de ese estupendo autor-director-actor que es Roberto Vidal Bolaño y la auténtica y definitiva versión de su personaje, al que tratan de constreñir su libertad a base de privarle del medio expresivo que lo crea y también lo justifica. Los poderes fácticos, políticos o burocráticos, intentan muchas veces romper los esquemas mentales y culturales de cuantos claman ante las asfixias, tratando de esclavizarlos a través del látigo del poder y la necesidad de subsistir [Martínez Sevilla 1985].

Aliás, a conflitividade do mundo teatral que mostraba a obra provocaba que os espectadores recuperasen asociacións moi negativas para o teatro galego que xa se deran antes da creación do CENTRO DRAMÁTICO GALEGO [vid. 4.2.2.6.3.] e que tentara disipar a dupla tregua que permitira o nacemento da compañía institucional.

O contido metateatral tivo continuidade na escrita dramática dos anos finais da década¹⁰⁷³, aínda que moi poucas destas pezas chegaron aos palcos. Un exemplo representativo da pésima visión que do mundo teatral galego fornecían algunha destas obras represéntao *Fin de acto* (1989), de Alberto Avendaño, en que a dirección do CDG é concedida polo conselleiro a un seu amigo como pago a un favor persoal e onde se deixan en evidencia o dirixismo político da institución teatral e a renuncia aos ideais por parte dos artistas.

Outros textos que viron a luz nesta altura centrábanse na reflexión sobre a creación escénica ou a celebración dramática e non realizaban unha lectura tan negra da produción espectacular en Galiza, mais axudaban a irradiar a idea –certa ou non– dun aglomerado de creadores virados para si propios, separados da sociedade e concentrados na súa vivencia particular sen contacto directo coa pulsión da sociedade¹⁰⁷⁴. É o caso de *Auto insólito do autor* (1985) –Premio no Sexto Concurso

¹⁰⁷¹ «"Veleiqué un pobre home que, despois de loitar durante os dez anos mais ásperos do teatro galego, é acosado polo poder, esquecido polos seus compañeiros de oficio (vendidos ó ouro autonómico) e, finalmente, abandonado por todos. O seu delito é enfrentarse os xigantes donde eles ven moíños". Mestura de autocompasión, cabreo, psicodrama e harakiri» [Cermeño 1985].

¹⁰⁷² Os espectadores non alcanzaban a descifrar por completo o sentido das acusacións: «Todo isto fai que nos atopemos diante dun espectáculo doméstico, dirixido fundamentalmente ós profesionais do medio e os seus achegados –que son os que posúen as claves da obra, os que advirten as referencias, e os que se poden sentir interesados polo tema– e dirixido tamén contra eles, ademais dos políticos do poder autonómico» [Cermeño 1985].

¹⁰⁷³ Pedro Pablo Riobó [2000: 140 e ss.] enumera quince textos teatrais desta altura que incorporan o tema do «teatro dentro do teatro» ou a reflexión artística.

¹⁰⁷⁴ «O teatro debe saír do seu ensumimento», publicárase na prensa [Vilela 1987]. O lícito corporativismo que alentaba a Asociación de Actores e a extensión entre a sociedade da figura do actor que se preocupa polos seus intereses particulares, inocuos nunha situación repertorial máis estábel,

de Teatro Breve da EDG– e outras obras de Fernán-Vello, así como de *Defensa de Helena* –Premio Teatro de Cámara Ditea en 1985– e *A canción do deserto* –estreada en 1990 na Coruña–, ambas de Manuel Lourenzo, ou *Monstro do meu labirinto* (1987), de Xosé M^a Álvarez Cáccamo, e, posteriormente, *Monólogo con oito pausas e un falso espectador* (1990), de Xosé Luís Martínez Pereiro, e *O representante* (1990), de Luísa Villalta.

A función crítica a respecto das miserias do mundo teatral que algúns destes textos asumían incidía sutilmente no desapego crecente que a poboación sentía para coa produción dramática galega –aínda que o efecto pernicioso na instalación social dos repertorios teatrais desta liña temática se concentraría nas camadas lectoras.

5.2. Resistencia pasiva e perda de público

O panorama teatral destes anos pareceríase cada vez máis á ficción de *Monólogo con oito pausas e un falso espectador*, en que o auditorio se reducía a un único espectador. Se en 1985 Xosé Manuel Vázquez declaraba «Para el teatro gallego no hay espectadores ni gratis» [Carbajo 1985], a comezos de 1987 a situación non só non tiña mellorado, senón que se fixo aínda máis desesperada¹⁰⁷⁵ ao comprobar que o pobo respondía positivamente ás propostas que traían as compañías que viñan de fóra e desertaban en masa das encenacións galegas¹⁰⁷⁶.

A causa deste distanciamento popular hai que buscala na indiferenza –ou resistencia pasiva– que os galegos foron desenvolvendo en relación aos repertorios culturais alternativos aos españois durante os sucesivos gobernos de Xerardo Fernández Albor. A planificación cultural realizada polo poder político galego debería ter producido o efecto contrario; sorprendentemente, no entanto, a intervención da Xunta non conduciu á sanción maioritaria dos novos repertoremas. Vexamos por que.

reforzaban nesta difícil conxuntura a percepción de que unha especie de importuno egocentrismo invadía os traballadores dos palcos.

¹⁰⁷⁵ Así o expresaría Xosé Luís Vilela [1987]: «En Galicia acéndense os escenarios de cando en vez, pero as salas de butacas aparecen case sempre valdeiras. Non hai xeito de conseguir –excepto rarísimas excepcións– dúas semanas de éxito. Como (ou canto) poida resistir un teatro sen público é unha pregunta que máis valera non ter que facer».

¹⁰⁷⁶ «¿Non é certo que as boas compañías dramáticas que chegan a Galicia polo verán enchen os patios de butacas mentres están a traballar en Vigo, Santiago ou A Coruña?» [Vilela 1987]. A comezos de 1987 consolidárase esta dolorosa tendencia que xa constatará a Sala Luís Seoane nos primeiros anos da década.

5.2.1. Unha falaz intervención governamental

Realmente, a política cultural do Goberno autonómico non foi unha verdadeira intervención en favor dos repertorios galegos –entre eles, os teatrais–, pois encubría a intención contraria. Como xa se apuntou, o partido que exercía o poder nunca tivo entre os seus obxectivos a consolidación en Galiza dun sistema diferenciado, mais tampouco podía desatender a lingua e os demais trazos culturais galegos, posto que o novo poder descentralizado se vería privado dun dos seus principais elementos lexitimadores. Aliás, unha posición contraria reforzaría o movemento reivindicativo e provocaría a perda de base electoral. Por iso, tras as demorar todo o que estivo nas súas mans, a Xunta foi presentando –condicionada polo que sucedía nas outras nacionalidades históricas– unha serie de medidas destinadas á promoción e defensa da cultura galega que, na verdade, non eran máis do que unha fachada¹⁰⁷⁷ coa que anular as demandas dunha parte do tecido social e desactivar a planificación que viñan realizando até entón os colectivos de creadores e outras organizacións cidadáns¹⁰⁷⁸.

5.2.1.1. Preconceptos asociados á Televisión de Galiza

Un dos exemplos máis evidentes –para alén do CENTRO DRAMÁTICO GALEGO–, represéntao a canle autonómica de televisión (TVG), que se presentaba como unha excelente plataforma desde a que consolidar un sistema cultural diferenciado¹⁰⁷⁹. Nacida da iniciativa persoal do vicepresidente Xosé Luís Barreiro¹⁰⁸⁰, o 25 de xullo de 1985 iniciaba a súa emisión coa intención de que esta fose integramente en lingua

¹⁰⁷⁷ Así o denunciaba Pilar García Negro [1988: 165]: «Nen o principio de territorialidade, nen a definición da comunidade falante do idioma, nen a vontade política e ética de restaurar de verdade o idioma galego (con todo o gradualismo que se quixer) están presentes na acción legal-institucional».

¹⁰⁷⁸ Antón Lamapereira [1988] apuntaba o grande paradoxo da política teatral da Xunta: «[...] aínda que nestes anos o orzamento institucional para o teatro aumentou considerabelmente, un excesivo fraccionamento e non unha consideración global, un zelo enfermizo pola capitalización política e un esaxerado protagonismo, non fan dabondo rendábel este maior orzamento».

¹⁰⁷⁹ Manuel Cao [2005: 176] pondera o papel que os medios audiovisuais poden xogar neste proceso: «A importancia dos medios de comunicación nas sociedades actuais é crecente sendo, aínda, máis relevante para as sociedades emerxentes que pretenden reconstruír e consolidar a súa identidade como pobos diferenciados. A creación dun espazo audiovisual que permita conectar á sociedade coas novas tecnoloxías da información aparece como esencial para reafirmar a propia identidade e proxectarse autonomamente como sociedade distinta e con dinámica específica».

¹⁰⁸⁰ «[...] o antiautonomismo tiña unha política globalmente crítica pero conxunturalmente aceptou a creación apoiado no factor persoal do daquel Vicepresidente, X. L. Barreiro, que decidiu pola súa conta e risco poñer axiña en marcha a TV e facer que as emisións se realizaran só en galego. Para os partidos que sostíñan ao goberno as ideas sobre a creación da TVG eran confusas e velaí a importancia do factor Barreiro, daquela decisor *de facto*, no primeiro Goberno Albor. A oportunidade e a necesidade dun instrumento mediático para a oposición do líder estatal M. Fraga fronte ás maiorías do PSOE aparcou as posíbeis reticencias e, sobre todo, fixoas ineficaces ao haber posturas encontrada entre os opositores. Por parte do PSOE a oposición era clara e, naturalmente, os grupos nacionalistas moi minoritarios tampouco acolleron con especial interese a creación destes medios» [Cao 2005: 182].

galega. Porén, as bondades que este novo ente brindaba para a expansión dos repertorios alternativos víronse rapidamente anuladas por unha intensa campaña de desprestixio e deslexitimación –apoiada pola pasividade da Administración– que tivo a súa máxima expresión no cualificativo de «telegaita», un termo que atacaba directamente o principal dos seus fins negándolle aos seus espectadores o acceso a recursos –a adhesión á súa programación non lles reportaría nada positivo.

A política lingüística foi igualmente pérfida¹⁰⁸¹, pois aparentando posicionamentos favorábeis á recuperación social do galego, estableceu un marco de connivencia coa diglosia asimilacionista que tivo a súa expresión no «bilingüismo harmónico» perpetuador do desequilibrio¹⁰⁸². Aplicado á televisión, por exemplo, impediu a definición dun modelo de lingua estándar que incorporase trazos fónicos e prosódicos decididamente diferenciados do correlato español¹⁰⁸³ –algo que si fixo a televisión catalá, por exemplo–, de maneira que aos efectos positivos que tivo para a normalización do idioma escoitar falar a lingua de Rosalía aos protagonistas das series americanas¹⁰⁸⁴, por exemplo, opúxose un progresivo alienamento da lingua empregada no medio¹⁰⁸⁵, circunstancia rapidamente advertida polos galego-falantes. A

¹⁰⁸¹ A Xunta non estaba disposta a promover unha mudanza que tería enormes repercusións non só culturais, senón tamén políticas e económicas: «En efecto, unha lingua propia pode converterse nun factor de creación de novas actividades e de desenvolvemento económico con importantes consecuencias no eido social e político coa configuración de novos grupos de poder e novas elites políticas converténdose nun elemento de cambio e mobilidade social. Velaí a importante conflictividade que se produce arredor destes factores identitarios dado que non se está a falar de sentimentos ou emocións individuais senón de elementos desencadeantes de procesos de cambio político, económico e social que afectan a todo o colectivo social» [Cao 2005: 166].

¹⁰⁸² Isto provocou que a AS-PG, a Federación de Asociacións Culturais Galegas e a Asociación de Escritores en Lingua Galega –co apoio da Associação Galega da Língua– convocasen en 1986 un «Encontro sobre o estado actual da normalización lingüística», do que nacería a Mesa pola Normalización Lingüística. A desidia da Xunta levaba á cidadanía a asumir o control e fiscalización da política en materia de idioma.

¹⁰⁸³ A creación do estándar oral –un elemento de tanta transcendencia– recaeu na propia TVG sen que existise outra institución especializada que interviñese de maneira directa: «Pola forza dos feitos e da necesidade, correspondeu na nosa historia recente ao departamento lingüístico da TVG o duro labor de ter que ir dando solucións sobre a marcha ás amplas áreas non lexisladas e aplicar unha fonética normativa, exercendo así unha autoridade parcial (non se estendía, nin moito menos, a todas as emisións) e para a que só estaba facultada polo poder económico da TVG como pagadora das dobraxes que encargaba ou das producións que adquiría (mais case non hai dobraxe nin produción en lingua galega se non as compra a TVG) [...] Ora, o que nunha fase inicial podía explicarse con carácter transitorio, acabou prolongándose sen cabo, creando unha situación tan anómala como a que supón que sexa exclusivamente un departamento da TVG e non os profesionais lexitimados para facelo (os titulados pola Universidade en Filoloxía Galega) a autoridade encargada de certificar a calidade lingüística das producións ou as dobraxes» [R. Veiga 2004: 323].

¹⁰⁸⁴ A televisión mostraba unha normalidade que ultrapasaba a diglosia imperante: «A institución desa convención de “tradución” e a posibilidade de construír un universo filmico lingüisticamente normalizado exerceu e exerce efectos moi positivos sobre a realidade, ao contribuír a facer aceptable a extensión constante dos ámbitos de uso do idioma. A arte, o audiovisual, anticipan así outra Galiza, outro mundo. É porque a lóxica interna da ficción esixe que todos os personaxes falen galego, mesmo aqueles que na Galiza real non o farían habitualmente ou non o farían nunca» [R. Veiga 2004: 319].

¹⁰⁸⁵ Raúl Veiga [2004: 321] comenta algúns dos trazos desta desnaturalización: «Se os rexistros da dobraxe podían resultar por veces non aceptables, o problema non estaba (non podía estar) no galego.

TVG fomentaba así a interiorización de que para os rexistros cultos ou coidados da lingua había que adoptar fonética e entoación españolas –tal e como se facía no telexornal. O galego oral real –con sotaque galego– continuou asociado ás camadas máis desfavorecidas ou ignorantes da sociedade polo que mantivo todas as connotacións negativas que arrastrara até entón e viuse excluído dos contextos máis formalizados.

5.2.1.2. A dobraxe e o modelo de lingua

A TVG abriu, ademais, un novo campo de traballo para os profesionais da escena: a dobraxe. Atraídos polos ingresos que esta nova faceta actoral reportaba, moitos intérpretes centraron o seu labor nos estudos de dobraxe, de maneira que o conglomerado de creadores viviu nesta altura unha verdadeira revolución froito do transvase de activos ao CENTRO DRAMÁTICO e á dobraxe e a consecuente desactivación das compañías –feito que propiciaría o relevo de creadores escénicos a través da incorporación de novos grupos profesionais.

Como durante estes anos non se deu ningún outro tipo de iniciativa decidida que procurase o melloramento da competencia lingüística dos actores –principalmente nos niveis fónico e prosódico– e, no xeral, a política en materia de difusión do idioma concentrábase no apartado léxico e morfolóxico¹⁰⁸⁶, a dobraxe axudou a propagar entre os traballadores da escena o modelo de lingua oral que se estaba a instaurar na televisión¹⁰⁸⁷, fenómeno que provocaría o distanciamento do público galego-falante da actividade dos palcos –perda que se unía ao malogro do consumo burgués, maioritariamente español-falante, que se deu após as primeiras estreanas do CDG. O coidado pola lingua a todos os niveis converteuse nun trazo tan infrecuente nas encenacións galegas que as escasas excepcións chamaban poderosamente a

Radicaba no obvio carácter de traducións que tiñan os textos (cando o procedente é unha reescrita), nos castelanismos fonéticos e prosódicos, nos manierismos herdados da dobraxe castelá, en rexistros lingüísticos incoherentes, escasamente diferenciados, ou que non se daban emancipado do padrón da escrita para ofreceren unha imaxe da lingua oral viva e verosímil».

¹⁰⁸⁶ A pesar do valor que se lle recoñecía ao teatro e os medios audiovisuais –incluída a TVG– na consolidación do galego como lingua nacional, as institucións galegas –Consellaría de Educación e Cultura, Universidade, Instituto da Lingua Galega...– non programaron ningún curso especialmente dirixido á capacitación idiomática dos actores e locutores. As consecuencias foron gravísimas.

¹⁰⁸⁷ Manuel Lourenzo incluía n' *A larva furiosa* [p. 36] un diálogo a volta do modelo de lingua:

ACTOR.- A música transcende italiana temperatura.

ACTIVISTA.- E a letra está nun perfecto dialecto oficial.

ACTOR.- Apocopado e normativo.

ACTIVISTA.- Filolóxico e popular.

POETA.- Nefasto.

ACTOR.- Como di.

POETA.- Nefasto. O dialecto empregado en NO INTRE, LOROGNE é nefasto, un atentado ao espírito da lingua, inspirado na pauta onerosa do telexornal.

atención de público e crítica¹⁰⁸⁸ –provocando, ademais, a feroz reacción dos grupos pro-españóis¹⁰⁸⁹. Miguel Pernas [1985] advertía do desleixo lingüístico de moitos intérpretes e da diglosia que presidía os procesos creativos:

Son moitos e moi diversos os xéneros teatrais que se están a presentar polos distintos grupos e compañías galegos, incluíndo o citado Centro Dramático Galego. [...] A diversidade é grande, mais o noso idioma une á xente do teatro. Se este feito é unha realidade louvável, non é tan digno de mérito o galego que se escoita en boca de moitos actores e actrices. Non se trata de dicir un texto nun idioma concreto para que a interpretación sexa orgánica e comunique en esencia co público; todo o proceso de creación do espectáculo debe respirar as maneiras da nosa xente [Pernas 1985].

5.2.2. O teatro galego non reporta ao público acceso a recursos

O público urbano mostrábase indiferente á oferta teatral galega e non achaba motivos para asistir ás funcións dos grupos do país –non se gañaba prestixio, nin posición social, nin capital cultural, nin nada¹⁰⁹⁰, e relacionábase con demasiada frecuencia a actividade escénica ora coa «telegaita», ora co conflito, a penuria etc.¹⁰⁹¹

O rural, aínda maioritariamente galego-falante, fora quen sancionara a (re)fundación dun sistema teatral que incorporaba como principal norma sistémica a lingua galega, mais nesta altura non se sentía identificado con ese tipo de celebración e xa non percibía –como sucedera anos atrás– que a adhesión a estes repertorios lle reportase o acceso a ningún tipo de recurso: resultaba moi evidente que deixaran de ser referentes lingüísticos para uns actores que violentaban o galego encorsetándoo

¹⁰⁸⁸ Os comentaristas, por exemplo, salientaban como unha auténtica rareza a lingua empregada por Manuel Lourenzo en *Mozart e Salieri*, da ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA: «[...] ha sabido [...] ofrecernos un gallego de limpia dicción y armónica impostación, tan inusual en muchos actores de nuestra tierra» [Alvarado 1987].

¹⁰⁸⁹ As críticas que recibiu a tradución de *As tres irmás*, de Tchekhov, feita por Francisco Pillado para o CDG, representan un perfecto exemplo deste tipo de reaccións. Así respondía Xosé M. Beiras [1987] a estes ataques: «Pra empezar eu podo falar e escribir encol do galego de “As tres irmás” en idioma galego á miña vez, porque sei ese idioma e sei servirme d’el. Outros critican fútilmente o galego de “As tres irmás” en idioma español porque, ou ben non saben galego, ou ben non o aman –pois que se o souberan e o amaran empregaríano, digo eu. ¿Ou é que podendo facer o amor coa muller amada hai alguén que o faga cun pendello? Craro que os hanalfabetos non aman absolutamente nada máis que a miseria que levan dentro e que distilan impudicamente en público á primeira ocasión que se lles presenta [...] E o galego da versión galega de “As tres irmás” é mesmamente un dos máis formosos (con “o”) e rotundos logros de Tchekhov que ven de ofrecernos o longo e largo (sí, largo, como en portugués, porque así o quero) do noso país durante dous meses».

¹⁰⁹⁰ Xosé Luis Vilela [1987] enunciábao con total rotundidade: «¿E tal o desleixamento e a preguiza dos cidadáns galegos, que seguirían a se engaiolar exclusivamente coas grandes creacións “madrileñas” –permítaseme utiliza-lo adxectivo sen ánimo despreciativo ningún– se poideran obter espectáculos tanto ou máis gratificantes en galego?».

¹⁰⁹¹ Desde estas camadas foi habitual acusar o teatro propio de amatorismo, de actividade nacionalista ou de produción doméstica e menor –en comparación co teatro que víña de fóra, socialmente aceptado e que si reportaba prestixio e beneficios simbólicos aos asistentes–: «O que está a pasar é que en Galicia se fai aínda case únicamente o teatro que se ven chamando independente ou afeizoado. *Amateur*. Son *amateur* as compañías, que ás veces dificilmente xuntan cartos para pagaren o transporte dos decorados, e son *amaterus* a maior parte dos actores e actrices que suben á escea» [Vilela 1987].

en modelos prosódicos e fonéticos españois¹⁰⁹² e que os novos repertorios volvían a os marxinar —a partir do sotaque, un dos principais trazos caracterizadores— como xa fixeran os repertorios españois¹⁰⁹³.

Finalmente, as camadas comprometidas na construción nacional tiñan agora outras plataformas en que canalizar a súa reivindicación e tamén deixaron de parte o teatro. A actividade escénica ficaba así sen destinatario.

Aliás, como a programación da TVG non incorporaba rostros da escena —as series de produción propia non serían unha realidade até a década seguinte e a presenza dos intérpretes galegos nos programas de divertimento foi practicamente nula¹⁰⁹⁴—, o teatro galego viuse privado da eventual atracción que poderían ter exercido actores e actrices coñecidos pola súa participación no medio televisivo.

A enerxía cohesionadora emanada dunha decidida e coherente planificación cultural —que mellorase o estándar de vida de quen se adherise aos novos repertorios— esfarelaría a resistencia que a cidadanía galega estaba a desenvolver. No entanto, en lugar de verdadeiras campañas en defensa dunha cultura galega diferenciada —que no ámbito teatral tería que se centrar, entre outros aspectos, na recuperación do público—, os mandatarios autonómicos puxeron en andamento un falso proteccionismo paternalista que trasladou á cultura, ademais, a secular dinámica clientelar. A maioría dos creadores teatrais mellor situados no sistema centráronse na propia supervivencia, adoptando unha actitude finalmente anuente coa política da Xunta porque o groso do diñeiro procedía da Consellaría, que pouco a pouco se foi convertendo no principal inversor do teatro galego —independentemente da recepción popular dos produtos subsidiados. Neste contexto, a máxima aspiración dos semi-profesionais consistiu en adquirir unha categoría que lles permitise entrar no reparto do pastel —bastante minguado, por outra parte— das subvencións. Os que imaxinaban un teatro galego á marxe destas dependencias lamentaban as canles polas que

¹⁰⁹² Animado polas loubanzas que recibira de Fernán-Vello [1984b] polo seu traballo en *Fausto* —«actor galego-pensante e, se se me permite, galego-interpretante»—, Miguel Pernas propugnaba o idioma como unha parte decisiva do traballo dos actores galegos: «Detrás do actor cumpre descubrir un galego pensante, que afonde na lingua, ou, máis aló, un galego interpretante, que sinta o idioma coa súa fonética e os seus ritmos» [Pernas 1985].

¹⁰⁹³ Os galego-falantes tamén desenvolveron unha enorme resistencia pasiva diante dos intentos de modernización e alargamento da lingua —canto a rexistros, léxico, descastelanización etc.— porque se sentían corrixidos por xentes que falaban un galego desnaturalizado a nivel fónico —e moitas veces morfolóxico—, necendo así unha letal relación entre purismo e desnaturalización. Simplificando moito as cousas, defendían un «imagineime a escola doutro xeito» con sotaque galego diante dun «imagineime a escola doutro xeito» —ou un desafortunado «me imaxinei a escola doutro xeito»— con perfecta dicción castelá. Isto explicará a oposición popular a calquera intento de reintegración da lingua ao tronco galego-portugués.

¹⁰⁹⁴ «A inexistencia de medios propios importantes que apostaran pola TVG facilitou e acentuou a dependencia dos profesionais procedentes do exterior, sobre todo, o chamado “clan dos madrileños”» [Cao 2005: 182].

estaba a discorrer a relación entre gobernantes autonómicos e creadores dramáticos; así lembraba este momento João Guisán:

Nos anos seguintes o teatro galego, como a lingua, como a cultura, começa a cheirar a dinheiro público e a oficialismo. Ao meu entender, entre a creación do Centro Dramático Galego e a aparición dos estudos de dobragem televisiva acabou-se con aqueles pequenos germes de teatro galego, ou polo menos con o mais valioso que eles tiñan: o entusiasmo [Guisan 1997: 12].

5.2.3. Focos de resistencia activa

Ademais da indiferenza a respecto dos repertorios planificados que comezaba a mostrar a cidadanía galega, durante os anos centrais da década de oitenta conformáronse á volta de certos centros de poder diferentes do autonómico algúns focos de resistencia activa¹⁰⁹⁵ que se posicionaron abertamente en contra da configuración dun sistema cultural galego con repertorios propios, sumándose así á presión que exercían as agrupacións e entidades de ideoloxía anti-galeguista. Superada xa a transición á democracia, os partidos de esquerdas de ámbito nacional –nomeadamente o PSOE– afastáronse con clareza na Galiza da reivindicación nacional¹⁰⁹⁶, de maneira que non sorprende que algúns dos máis pertinaces opositores á implantación duns repertorios diferenciados militasen nas súas fileiras. Coa actuación desenvolvida por estes focos de resistencia activa –á que non se opuxo a Xunta máis alá de ambiguas declaracións simbólicas sen ningún tipo de concreción práctica–, o Goberno autonómico puido moverse con máis comodidade na indefinición que caracterizaba a súa política cultural populista¹⁰⁹⁷, coa seguridade que lle brindaba a existencia doutros activos políticos que se encargaban de impedir o avance real dos repertorios galegos.

¹⁰⁹⁵ «Coa *resistencia activa* dáse un paso mais aló da simple indiferencia. Pódese entrar nunha loita máis ou menos aberta e directa contra o repertorio planificado. Iso pode ocorrer en calquera das etapas dos esforzos activos para executar un repertorio previsto, e dicir cando o repertorio se está implantando ou ben cando xa parece estar completamente implantado» [Even-Zohar 1998: 484].

¹⁰⁹⁶ Desta maneira, desapareceu calquera gromo de interese socialista pola actividade escénica galega. Así o expresaba Antón Lamapareira [1988] cando se refería á insuficiente política teatral dos concellos: «Un exemplo claro desta despreocupación e descoñecemento é que os Concellos galegos con goberno socialista xamais se plantexaron seriamente a posibilidade de criaren Escolas Municipales de Teatro, como fixeron outros moitos “compañeiros” de partido noutros concellos do Estado».

¹⁰⁹⁷ O galeguismo de Alianza Popular distanciábase moito dun compromiso en favor da superación da subalternidade da cultura galega e explotaba os valores líricos e sentimentais desde unha concepción folclorizante. Daniel Cortezón [1984: 12] xa desvendara nos *Cadernos da Escola Dramática Galega* –citando a Robert Lafont– os intereses deste tipo de política: «[...] Sabemos que os poderes colonizadores teñen favoneirado o folclore dos pobos sometidos. Este folclore non pode sere utilizado positivamente por eses pobos mais que unha vez abolida a dependencia económica e reconstruída a verdadeira dignidade cultural. Polo momento hai que alifialo entre os fenómenos de desculturización que o colonialismo leva consigo. Desculturización i exotismo son sempre sinónimos”».

O caso máis representativo deste fenómeno deuse no Concello da Coruña, gobernado desde 1983 polo socialista Francisco Vázquez –a quen apoiaba a maioría absoluta da cámara municipal. O labor de desgaleguización realizado desde entón na cidade herculina resulta comparábel ao instigado por Primo de Rivera nos últimos anos vinte.

Nun artigo-entrevista titulado «A cultura está enfrentada a Paco Vázquez», Lino Braxe [1986a] facíase eco do enésimo episodio de desencontro entre o goberno municipal e ás agrupacións galeguistas coruñesas –completamente ignoradas polo equipo de Vázquez.

Hai tempo que as relacións entre o Concello da Coruña e as Agrupacións culturais da cidade, semellan atopar-se nunha guerra de posicións. Uns lanzan as súas tropas –«movidas» do Império– e outros resisten na trincheira aos alardes fastuosos da provocación oficial. Os pequenos decidiron aglutinar-se nunha Confederación: «a mesa cultural da Coruña». Axiña o grande, realizou ofrecementos a algúns membros da mesa que se pasaron ao inimigo abandonando aos seus compañeiros de viaxe. Escola Dramática Galega, Asociacións de Viziños, Compañía de Teatro Luís Seoane, Agrupación Cultural Alexandre Bóveda e Agrupación Cultural «O Facho», seguen na mesa resistindo as ofensivas do Concello.

Os entrevistados (Pilar García Negro –en representación da A.C. Alexandre Bóveda– e Francisco Pillado –en nome da ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA e O Facho–) acusaban ao Concello de desprezar a lingua e a cultura galegas¹⁰⁹⁸ en favor dunha suposta universalidade que, segundo o goberno municipal, entraba en oposición co reivindicado polos colectivos galeguistas. Eis a resposta de Pillado, facendo referencia ás publicacións da EDG:

O único que podo dizer-lles é que lean as nosas publicacións. Nós temos traducido ao galego a Camus, a Chejov, a Samuel Beckett, etc. Non sei se estes nomes non son unisersais, como o son os de Otero Pedrayo ou Rosalía, non vou cair en papanatismos propios deles. Pero claro, probablemente, estes señores, consideren que é cultura minoritaria o nº extraordinario de *A Nosa Terra* dedicado a Luís Seoane.

Non se trataba unicamente de que a cámara non apoiase as actividades culturais promovidas por estas organizacións; Pilar García Negro denunciaba que a intervención municipal procuraba eclipsalas:

O ano pasado institucionalmente foi o ano de Rosalía e eles aterrizaron na Coruña cun montón de cartos para Wenceslao Fernández Flórez, torpedeando a conmemoración da grande poeta galega Rosalía de Castro. Este ano 1986, é o ano de Castelao, mais eles xa andan planeando co «stuka» Salvador de Madariaga tentando torpedear o centenario de Castelao. [...] Volto ao que dixen antes; isto é belixerancia, isto é burrámia colectiva que posúe este persoal contra todo o que signifique «galego».

¹⁰⁹⁸ «Nós defendemos un idioma, eles desde que ocupan o poder esqueceron-se utiliza-lo nos actos públicos», dicía Pillado. García Negro acrecentaba: «[...] está claro que eles actúan dun xeito selvaxemente belixerante contra todo o que ten a ver co orgullo que calquer coruñés poda sentir polo feito de amar a cultura do seu país» [Braxe 1986b].

É certo que un enfrontamento deste tipo acostuma ter inicialmente un efecto mobilizador no seo do colectivo atacado, en contra da falsa planificación exercida desde a Xunta, que non provocaba unha resposta consistente. Porén, a teimosía coa que exerceu a resistencia activa o goberno municipal encabezado por Francisco Vázquez e a hostilidade mostrada contra as agrupacións socioculturais coruñesas que defendían a cultura propia –concretada no máis absoluto desamparo económico– fixo que a actividade destes organismos se resentise profundamente. A ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA, por exemplo, viu perigar a súa colección de *Cadernos* pola desatención que sufría por parte das institucións públicas e privadas; da mesma maneira, o boicot tácito do Concello foi unha das circunstancias que concorreron para que a Sala Luís Seoane –«íntimamente ligada a través de los últimos años a la recuperación de una lengua y una cultura» [Vales 1987]– entrase nunha profunda crise da que xa non saía.

Desta maneira, as propostas de actuación dos concellos en materia de intervención sociocultural formuladas por Daniel Romero no especial con que *A Nosa Terra* celebraba os seus primeiros dez anos¹⁰⁹⁹ ficaban –por galeguistas– radicalmente fóra das intencións do goberno municipal coruñés.

5.3. Ciclo de perturbacións na ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA (1985-1987)

A posición da ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA no sistema teatral galego viuse grandemente afectada polos acontecementos vividos polo campo desde 1984, de maneira que á dupla indefinición en que se encontraba no momento do nacemento do CENTRO DRAMÁTICO GALEGO –por un lado, a súa consideración como unidade de produción teatral ou como unha realidade diferente e única no panorama galego; doutro, a súa adscrición ou non ao colectivo de creadores profesionais– acrecentáronse outros factores que conduciron á cooperativa a unha profunda crise que alcanzaría a súa máxima intensidade no percurso do ano 1986.

Após a marxinación que sufrira a ESCOLA no proceso de constitución do CDG, do que non participou directamente, a entidade aínda padecería unha segunda exclusión, froito da fenda xurdida no pacto de creadores. Aínda que a súa dinámica se

¹⁰⁹⁹ Este era o primeiro dos obxectivos que definía: «Crear conciencia nacional, utilizando tódolos medios ó noso alcance para que veciños e veciñas vaian adquirindo a conciencia da súa pertenza a un pobo diferenciado, cuns sinais de identidade propios. O labor desenvolvido en materia de normalización lingüística, de recuperación das nosas tradicións hai que enmarcalo neste contexto».

afastara un pouco do funcionamento dos grupos cuxos integrantes nunca marcharan a Madrid, nesta altura viuse asociada –pola súa historia e polo peso na mesma da figura de Manuel Lourenzo– ao grupo marxinado do CENTRO DRAMÁTICO e da elite profesional.

A resistencia pasiva a respecto dos novos repertorios que estaba a invadir a poboación afectaba tanto á ESCOLA como ao resto das agrupacións teatrais; porén, a hostilidade á cultura galega que mostraba o Concello da Coruña representaba un importante obstáculo que condicionaba de maneira clara as posibilidades de actuación da entidade –ignorada, cando non directamente prexudicada, pola cámara municipal, como moitos outros colectivos galeguistas da cidade.

Para desesperación dunha institución nada co obxectivo de traballar en todas as parcelas relacionadas coa creación dramática ou coa sanción social dunhas fórmulas de produción e consumo de espectáculos especificamente galegas¹¹⁰⁰, a política teatral autonómica priorizaba a encenación sobre calquera outro elemento, desequilibrando un sistema aínda moi vulnerábel. Xosé Manuel Vázquez, entón tesoureiro da EDG, comentábalo a Primitivo Carvajo [1985] nun artigo de expresivo título («La Escuela Dramática Galega, una presencia teatral frente a todas las adversidades administrativas»):

«La alternativa entre el CDG y una escuela de formación profesional (actores, escenógrafos, directores, etc.) es clara: se apuesta por el espectáculo, que políticamente es más rentable, y se deja a su suerte la labor didáctica, mucho más gris y que desde luego no sirve para cosechar votos. [...]».

O labor formativo de todo tipo de interesados na cultura teatral continuaba a ser unha das prioridades da ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA, que non desistía da súa idea de seguir os pasos de colectivos semellantes doutras nacionalidades históricas¹¹⁰¹ e se constituír nun centro de capacitación de traballadores da escena:

«Hacemos cinco cursillos al año, con los mejores profesores que podemos conseguir, y nuestro objetivo sigue siendo todavía la creación de una escuela dramática en Galicia, porque los cursillos no son apenas nada, un modo de mantener encendida la antorcha. Cuestión de lucha y normalización» [Carbajo 1985].

A desorde interna que afectaba decisivamente ao funcionamento da EDG desde 1980 axudaba a complicar aínda máis o difícil panorama.

¹¹⁰⁰ Precisamente por este labor de difusión do teatro galego, Radio 1 –de Radio Nacional de España– concedeulle á ESCOLA o Premio de Cultura Galega do ano 1985. Porén, a EDG non participaría máis en proxectos radiofónicos e este tipo de recoñecementos non conseguirían refrear o declive en que estaba a entrar.

¹¹⁰¹ «[...] mientras Cataluña o el País Vasco cuentan con escuelas de carácter autonómico y otras muchas proliferan por la geografía española, todas ellas con patrocinio administrativo, en Galicia no hay ni un solo centro de este tipo. Lo más destacable, la citada Escuela Dramática Galega, que cuenta desde hace un par de años con una sección en Vigo» [Carbajo 1985].

Nesta situación, os *Cadernos* parecían ser o único que realmente funcionaba de maneira satisfactoria no seo da ESCOLA e durante 1985 a serie viuse incrementada con dez novos títulos que atendían a todas as liñas definidas na colección, coa novidade de reproducir por primeira vez unha peza portuguesa –*O marinheiro*, de Fernando Pessoa. Aliás, en outubro dese ano presentábase o Volume Terceiro dos *Cadernos da EDG* –números 31 a 45– que incluía un limiar de Pilar Vázquez Cuesta. Infelizmente, esta bonanza non sería máis do que unha ilusión, pois após a obra persoana –que viu a luz en decembro de 1985– non volvería a se editar un boletín até cinco meses despois e durante todo o ano 1986 só se publicarían dous números.

5.3.1. Dificultades económicas e caos interno

A ameaza que pairaba nesa altura sobre a divisa editorial da EDG non foi máis do que o exemplo paradigmático das dificultades polas que ían atravesar os tres departamentos até 1987.

Cunha actividade escénica moi minguada –e concentrada na sección de Vigo–, a ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA non tiña máis fonte de financiamento que os convenios e as subvencións institucionais, polo que –nun momento de crecente resistencia diante dos repertorios culturais galegos– dependía da intervención das caixas de aforros e, fundamentalmente, da errática política teatral que a Xunta de Galicia executaba sen vontade real de consolidar un sistema cultura galego autónomo, tal e como se denunciaba con ocasión da presentación na Coruña do terceiro volume dos *Cadernos*:

Por su parte, la poeta Pilar Pallarés, que intervino también en la presentación, tras hacer un pequeño recorrido por la historia del teatro gallego, comentó que tal vez las subvenciones que se reciben sirven para salvar una especie en extinción, pero al mismo tiempo para mantenerla en el reducto de las minorías [LVG 11-10-1985].

Se finalmente no ano 1984 a ESCOLA tiña recibido da Dirección Xeral de Cultura seiscentas cincuenta mil pesetas para proxectos teatrais e un millón duascenas mil para cursos de formación de actores e reciclaxe do profesorado de primaria e secundaria, en 1985 unicamente obtiveron subsidio para catro cursos de Helena Ferrari¹¹⁰² –dirixidos aos mestres– e un de José Estruch¹¹⁰³ –para actores e directores. A actividade formativa promovida pola EDG aínda conseguía nesta altura

¹¹⁰² Dunha semana de duración, os cursos celebráronse nos meses de abril e maio en Cangas do Morrazo, Ourense, Lugo e A Coruña.

¹¹⁰³ Problemas de saúde impediron que Estruch viaxase á Coruña e o seu lugar sería ocupado por Enrique Silva, como informaba aos socios a Xunta Rectora o 26 de agosto: «No convenio coa Dirección Xeral de Cultura da Xunta figuraba subvencionado un curso que debía impartir Pepe Struch no mes de Agosto na Coruña. Desgraciadamente un amago de infarto do que xa se vai recuperando impediu que Pepe puidera vir. No seu lugar virá impartir un curso de interpretación para iniciados Quique Silva, xa cofecido por nós» [APML].

mobilizar algúns recursos¹¹⁰⁴, mais a situación mudaría a partir de 1985, cando o CENTRO DRAMÁTICO GALEGO organizou o Primeiro Ciclo de Cursos para Actores e Profesionais do Teatro¹¹⁰⁵ [LVG 2-3-1985]. Neste momento, os argumentos esgrimidos pola ESCOLA para obter financiamento perdían parte do seu sentido¹¹⁰⁶.

A iniciativa coa que o CDG entraba a competir coa ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA –até entón, único organismo promotor de cursos deste teor¹¹⁰⁷– non tería continuidade nos seguintes tres anos¹¹⁰⁸, –evidenciando a falta dunha política coherente e globalizadora. Con todo, este precedente e o curso de voz organizado no verán de 1986 pola Asociación de Actores –co que a entidade corporativa iniciaba a súa actividade formativa– serviron para retirar do primeiro plano as iniciativas de capacitación profesional organizadas pola EDG¹¹⁰⁹ e lle adxudicar a función de formar a xentes non interesadas en traballar regularmente nos palcos –mestres, pícaros, etc [vid. 5.5.3.].

A crise económica da ESCOLA aínda se faría máis profunda, alcanzando o seu punto culminante en 1986, cando do millón setecentas setenta mil pesetas solicitadas na convocatoria de axudas realizada pola Dirección Xeral de Cultura –coas que se pretendía montar *Mozart e Salieri*, de Pushkin, realizar catro actividades didácticas¹¹¹⁰, cubrir á dotación económica do Sétimo Concurso de Teatro Breve e publicar dez

¹¹⁰⁴ Con todo, tratábase dun financiamento irregular que non permitía realizar unha programación minimamente estábel: «Los cursillos, de un mes por lo común, son deficitarios y necesitan las subvenciones oficiales, que tampoco son fijas, sin que exista la posibilidad de programar las actividades sobre la base de un presupuesto» [Carbajo 1985].

¹¹⁰⁵ O ciclo, desenvolvido entre marzo e xuño, constou de catro cursos: Interpretación actoral, a cargo de Juan Pastor; O actor e o espazo escénico, por Iago Pericot; Ortofonía aplicada ao teatro, da man de Pilar Francés e Lucía Moya, e Dramaturxia, impartido por José Sanchis Sinisterra.

¹¹⁰⁶ Xosé Manuel Vázquez, por exemplo, explicáballe ao conselleiro de Educación e Cultura nunha carta datada o 11 de setembro de 1985: «Son poucas as oportunidades que teñen os actores de teatro do noso país de perfeccionar o seu traballo e de coñecer novas técnicas. Son poucas, tamén, as circunstancias favorables que nos permitan contar con profesores da categoría do que nos ocupa» [APML]. Agora, no entanto, xa existía unha institución pública que se encargase deste cometido.

¹¹⁰⁷ Ese mesmo ano a compañía CARITEL, de Ourense, organizaría un curso de iniciación ao teatro de dous meses de duración, mais unha iniciativa deste tipo non entraba en competencia co traballo da EDG.

¹¹⁰⁸ O seguinte curso organizado polo CDG tería lugar en agosto de 1988. No período en que Ernesto Chao estivo á fronte da institución (1986-88), o CENTRO DRAMÁTICO non organizou ningunha actividade formativa.

¹¹⁰⁹ Algún comentarista, no entanto, continuaría a conceder un lugar preeminente á EDG no panorama formativo: «Unha das carencias máis importantes do teatro galego ven a ser, desde tempos inmemoriais, a falta de formación dos actores. En parte, pola ausencia de escolas oficiais, institutos de teatro, etc. en parte, tamén, porque o actor galego, en xeral, sente unha aversión considerabel por todo o que significa aprendizaxe. O caso é que, por unha causa ou por outra, o teatro sigue a ser no noso país unha arte que non se ensina. [...] En Galicia, a Escola Dramática Galega [...] ten sido o foco máis importante desde o que se desenrolou unha certa sensibilidade polo aprendizaxe e o ensino teatral [...]» [Aguiar 1986].

¹¹¹⁰ Os cursos que se programaban correrían a cargo de Manuel Lourenzo (Interpretación para actores), Francisco Pillado (Historia do teatro galego), Rosario Barrio (Plástica teatral para nenos) e Xoán González Otero (Plástica teatral para nenos). Finalmente celebrouse no mes de decembro a «Primeira experiencia teatral monográfica para actores» sobre *A doncela guerreira*, de Rafael Dieste, da man de Barrio (expresión), Lourenzo (interpretación) e López Eirís (plástica).

Cadernos—, a cooperativa recibiu unhas exiguas duascentas mil pesetas¹¹¹¹ que retrasaron ou imposibilitaron a posta en andamento dos proxectos dese ano¹¹¹² e non permitiron facer fronte á débeda que a EDG fora acumulando¹¹¹³. Así, por exemplo, por primeira vez desde a súa constitución, a ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA non publicou en 1986 a *Memoria* de actividades —faríao en 1987 cos eventos dos dous anos.

Para alén das crecentes dificultades económicas, no seo da EDG fíxose cada vez máis patente o conflito entre os obxectivos que definiran os socios fundadores e o funcionamento cotián dunha entidade convertida na práctica nunha asociación teatral amadora á que se ían incorporando as persoas que participaban nas experiencias formativas que organizaba. Nestes momentos, até a propia consideración de socio alcanzou un nivel de ambigüidade e inconcreción que resultaba perturbador para o funcionamento orgánico da cooperativa —funcionamento igualmente afectado pola distancia do seu presidente, que teimaba por consolidar en Vigo unha sección da ESCOLA.

Após o espectáculo sobre textos de Samuel Beckett dirixido por Pérez Romero, que tivo unha distribución moi limitada, a actividade escénica da EDG na Coruña viuse paralizada —fóra de encenacións anecdóticas nadas dalgún dos cursos promovidos pola entidade¹¹¹⁴— e non parecía que puidese ser facilmente recuperada de non mudaren as circunstancias.

Paradoxalmente, en Vigo —como xa se ten sinalado [vid. 4.2.4.3.]— vivíase o proceso contrario. Fronte á conciencia que na Coruña se tiña sobre a filiación amadora das súas montaxes¹¹¹⁵, na sección do sur os que proviñan do grupo MÚA sentían que estaban a dar o paso á profesionalidade da man da ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA. O espectáculo *E vostede... ¿como se chama?*¹¹¹⁶, estreado en setembro de 1985, fora

¹¹¹¹ «[...] ese diñeiro non chega para facer un espectáculo, nen sequer para publicarmos catro cadernos» lamentaba Francisco Pillado [C. P. Martínez Pereiro e X. M^a. Dobarro Paz 1987: 19].

¹¹¹² Nesa solicitude incluíase un millón cento trinta e cinco mil pesetas para encenar *O oso*, de Tchekhov, en versión de Francisco Pillado, produción que tivo que ser suspendida —montaríase no ano 1991, xunto con *O canto do cisne*.

¹¹¹³ En abril de 1985, a EDG —que aínda tiña que facer fronte á hipoteca do local— solicitou un novo crédito bancario por un importe de seiscentas mil pesetas e, en 1986, a débeda total da sociedade superaba amplamente o millón e medio de pesetas.

¹¹¹⁴ Na *Memoria* de 1985 inclúese como espectáculo da ESCOLA *Historias para seren contadas*, de Osvaldo Dragún, unha montaxe realizada polos alumnos do curso de interpretación impartido por Enrique Silva a finais de ano.

¹¹¹⁵ Significativamente, en setembro de 1985 a ESCOLA participou cun relatorio na Xuntanza de Teatro non Profesional promovida pola A.C.C. Xíria no marco da Segunda Mostra de Teatro Cómico e Festivo de Cangas do Morrazo.

¹¹¹⁶ Carlos Soliño, Manuela Rivera, Xosefa Barreiro, Lois Soaxe, Xosé Manuel Pazos, Casilda García, Antón Lamapereira, Ricardo Soaxe e Maite Campos interpretaban textos de Ionesco, Arrabal e García Pintado baixo a dirección de Manuel F. Vieites. As máscaras eran da autoría de Nuria Guardiola; Sonia Rúa responsabilizábase da maquillaxe, e a escenografía, o vestiario e o cartel realizáraos Álvaro de la Vega.

plenamente asumido pola EDG como unha produción propia –así figura na *Memoria* dese ano ou na información publicada na prensa¹¹¹⁷. Acostumados a dar catro funcións para o Concello e, con sorte, algunha para a Deputación, os seus intérpretes víanse agora integrados nos «Xoves teatrais», o circuío profesional da Consellaría.

5.3.2. Ano 1986: «recuperación da legalidade» vs. «golpe de estado»

A situación de desorde en que vivía a ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA provocou a comezos de 1986 un movemento de recuperación do control por parte dalgúns dos socios fundadores que conduciría a un relevo na dirección da sociedade e á redefinición do funcionamento e propósitos da EDG –afastados, segundo o seu criterio, dos designios para os que fora creada. A intervención, no entanto, foi percibida de maneira moi diferente polos membros da sociedade que se mantiveran vinculados á actividade diaria da ESCOLA. Os dous sectores interiorizaron de xeito radicalmente desigual o sucedido no primeiro trimestre de 1986: como «recuperación da legalidade» ou como «golpe de estado». A crise provocou, ademais, unha fenda no interior na entidade da que xa non se recuperaría nunca e que estaría na orixe da súa disolución. Repasemos os feitos.

O 2 de decembro de 1985, Antón Lamapereira –presidente da Xunta Reitora– recibía unha carta asinada polos socios Ánxela Rodríguez, Manuel Lourenzo, Francisco Pillado, Montserrat Modia, Rosario Barrio, Xoán López Eirís e Anxos López Oliver en que reclamaban «o cumprimento da máis estrita legalidade» na celebración da Asemblea Xeral Ordinaria que ía ter lugar a comezos de ano, facendo fincapé en que só podían ser convocados os socios con titularidade legal¹¹¹⁸. A iniciativa comezou a se xestar no momento en que Pillado comunicou a Manuel Lourenzo –que tras dirixir *O aniversario* en 1982, limitaba aos *Cadernos* a súa relación coa ESCOLA– que a Cooperativa vivía unha situación que o primeiro presidente da EDG cualificaba de caos absoluto: tíñanse incorporado un elevado número de socios dunha maneira que consideraba irregular e existían documentos e actas asinados por eles; o local da EDG convertérase nunha especie de vestiario de agrupación deportiva; perdérase, no xeral,

¹¹¹⁷ «"E vostede... ¿Cómo se chama?", novo espectáculo da Escola Dramática Galega», titulaba o *Faro de Vigo* [20-10-1985]. Os medios da Coruña daríanlle a mesma consideración: «Escuela Dramática Galega presenta en el "Luis Seoane" un espectáculo basado en el teatro del absurdo» [LVG 5-4-1986].

¹¹¹⁸ Segundo se reproduce na resposta da Xunta Reitora (datada o 3 de xaneiro de 1986), a carta dicía: «Os abaixo firmantes, sócios fundadores da EDG, perante a celebración da próxima Asamblea Xeral Ordinaria desta entidade, esiximos o cumprimento da máis estrita legalidade na convocatoria, tanto no referente a prazos como a persoas convocadas, que serán unicamente aquelas que ostenten a titularidade legal de sócios da EDG» [APML].

o rigor e seriedade que caracterizara o labor da ESCOLA, e –o máis preocupante– a sociedade acumulaba unha débeda próxima aos dous millóns de pesetas. Os argumentos convenceran a Lourenzo¹¹¹⁹ e entre ambos mobilizaran un importante sector dos socios fundadores.

A resposta da Xunta Reitora que presidía Lamapereira lembraba os artigos sexto e trixésimo segundo dos Estatutos –os referentes á maneira de ingresar na Cooperativa e aos prazos de convocatoria das asembleas– e clarificaba que non só consideraba socios cooperativos os fundadores da mesma¹¹²⁰.

Por moito que estivese recollido nos Estatutos, o proceso de incorporación de socios nunca fora completamente normalizado e producírase unha ampla casuística que non sempre parecera a todo o mundo conforme ao regulamento. Con todo, non era ese o problema máis grave; o que máis preocupaba ao grupo de fundadores era a xestión realizada pola Xunta Reitora –nomeadamente, claro, no que tiña que ver cos recursos económicos– tal e como se recolle na acta desa Asemblea¹¹²¹:

Actuando como portavoz dun grupo de sócios fundadores, Manuel Lourenzo, tras explicar que a actitude destes ao exixir a máis estrita legalidade na convocatoria da Asemblea Xeral correspondente ao ano 1985 se fundaba na actual situación da EDG, xulgada como crítica, e que portanto requería unha profunda revisión, definiu que os obxectivos dese grupo de sócios eran os de esclarecemento e saneamento da xestión da EDG.

O grupo disorde propuxo a creación dunha Xunta Xestora que administrase a EDG durante un ano, solución aceptada polos asistentes á Asemblea¹¹²². Ademais, preguntou á directiva cooperativa sobre a situación orzamental e legal da entidade:

Procedeuse logo a unha inquisitoria sobre os seguintes temas:

- Situación legal da EDG, nos seus aspectos organizativos, administrativos e económicos.
- Libros de contas e de actas, existencia de facturas, celebración de reunión da Xunta Rectora, información aos socios.
- Situación legal dos novos sócios cooperativos [...]
- Posíbel utilización do nome da EDG para fins extra-corporativos.
- Situación dos Departamentos: presupostos, actividades, compromisos.
- Cauces das subvencións. Xustificación destas.
- A Escola de Vigo, financiación, actividades.

Nunha altura en que se estaban a enfrontar dous grupos de socios cooperativos, a Xestora incorporou un par de nomes da Xunta Reitora cuxa administración se estaba a cuestionar, nun intento por evitar que o proceso resultase

¹¹¹⁹ Unha visita á sede social serviu para que Manuel Lourenzo comprobase o estado en que se encontraban o local e os libros da sociedade. O descuberto da conta corrente acabou de convencelo.

¹¹²⁰ «A Xunta Rectora da EDG entende que son socios cooperativos tanto os socios fundadores como os que se foron engadindo seguindo acordos tomados en asembleas anteriores [...]» [APML].

¹¹²¹ «Acta da Asemblea celebrada na Escola Dramática Galega o 6 de febreiro de 1986» [BATFPM].

¹¹²² A Xestora ficou composta por Antón Lamapereira, Xosé Manuel Vázquez, Francisco Pillado, Manuel Lourenzo e Xoán Manuel López Eirís.

cruento¹¹²³. Con todo, non se conseguiu evitar o establecemento de dous sectores opostos de socios –un á volta de Antón Lamapereira, Xosé Manuel Vázquez e Agustín Vega; outro encabezado por Manuel Lourenzo e Francisco Pillado. Aliás, a Xunta Reitora elixida o 12 de marzo –coa que se consumou o relevo á fronte da ESCOLA– acabaría por desactivar a Xestora.

Para revisar e corrixir os libros oficiais da Cooperativa, a dirección da EDG procurou asesoramento na economista Pura Barrio¹¹²⁴, que se encargou de sinalar as irregularidades e fornecer fórmulas para inutilizar unha serie de actas que consideraba ilegais e para confeccionar outras novas. Iniciado este delicado proceso –en que compareceron, como é lóxico, medos e desconfianzas dunha e doutra parte–, no mes de xullo tivo lugar unha Xunta Xeral Extraordinaria en que se informou das propostas de modificación realizadas por Barrio e se someteu á aprobación dos socios o novo estado das cousas dentro da sociedade. A carta coa que Ánxela Rodríguez desculpaba a súa ausencia resulta enormemente expresiva das acusacións que se estaban a realizar e da enorme tensión que se vivía no interior da EDG:

Vendo a imposibilidade de pode asistir á Xunta Xeral Extraordinaria convocada para o próximo día 22 pola Xunta Rectora, rogo xustifiquen a miña ausencia por non atoparme na Península nesa data.

En canto á problemática actual da EDG manteño a miña actitude de sempre: legalidade en tódolos asuntos, coa conseguinte esixencia de responsabilidades a quen corresponda, sobre todo ós usurpadores de atribucións ou poderes dentro da cooperativa e ós que usan e abusan da mesma dun xeito ilícito.

Coa esperanza de que a EDG volva ter a formalidade dun principio e en pro da cultura galega, un saúdo cheo de amizade.¹¹²⁵

Para alén de se sentiren censurados, os integrantes da Xunta Reitora saínte viviron con moito receo este proceso de «re-legalización». O temor –fundado ou non– dunha eventual denuncia ou reclamación legal por parte dos revoltados inmovilizounos e colocounos á defensiva. Ademais, non lles resultaba fácil de asumir que uns socios que se mantiveran varios anos distanciados do labor diario da ESCOLA pedisen agora contas e se mostrasen tan hostís a respecto da xestión realizada polos que si conservaran a implicación no proxecto.

Após a intervención de Pura Barrio e a Xunta Reitora, a ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA pasaría a ter unicamente os socios cooperativos que asinaran en 1978 a acta de constitución da sociedade. O grupo dos que se foran incorporando á EDG e que vían agora como se lles negaba a filiación á cooperativa sentíronse rexeitados por unha «cámara de nobres» lonxincuos que aplicaban medidas drásticas de control

¹¹²³ Pola mesma razón, Xosé Manuel Vázquez foi nomeado vocal da nova Xunta Reitora.

¹¹²⁴ Pura Barrio era funcionaria do Ministerio de Facenda.

¹¹²⁵ Carta de Ánxela Rodríguez ao presidente da EDG con data 16 de xullo de 1986 [APML].

sobre a sociedade. Por iso, posicionáronse en xeral do lado dos censurados, se ben a súa voz alcanzou moi pouca resonancia. Agredidos por este «proceso de limpeza» de socios, a partir dese momento xa non verían a ESCOLA como unha entidade receptiva e acolledora, de maneira que se resentiu sutilmente a imaxe da entidade na cidade herculina. Significativamente, na *Memoria 1986-87*¹¹²⁶ proclamábase a recuperación do proxecto inicial da ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA e a vontade de restituír a comunicación entre ela e a sociedade:

A Escola Dramática Galega continua fiel aos principios que presidiran a súa fundación en 1978 por un grupo de xentes procedentes do Teatro Circo, ao tempo que procura xenerar novos medios de relación coa sociedade através das súas publicacións, actividades didácticas e culturais e representacións teatrais.

[...]

Coidou-se, especialmente, a relación con outras sociedades –A EDG forma parte da Mesa Cultural–, participando e colaborando con elas en diversos actos públicos.

Como se informaba neste boletín, no bienio 1986-87 recuperouse a actividade escénica e a edición dos *Cadernos* –«paralisada varios meses por motivos económicos»–, saneáronse as contas da sociedade a través de exitosas campañas dos seus espectáculos *Mozart e Salieri* (1986) e *Nosferatu* (1987), equipouse o Departamento de Dramáticas de medios materiais –«estruturas escénicas e material para iluminación»–, deuse continuidade as actividades formativas e remozouse o local social.

Antes de analizar o labor dramático desenvolvido nesta altura pola ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA, deterémonos nun outro fenómeno acontecido durante estes anos e que non pode ser desligado do proceso de renovación que vimos de narrar: a desautorización da delegación viguesa.

5.3.3. A desautorización do proxecto de Vigo

A experiencia de creación por parte do Departamento de Dramáticas da delegación da EDG en Vigo de *E vostede... ¿como se chama?* (1985) resultou enormemente gratificante para os seus participantes¹¹²⁷. Aínda que non superaron

¹¹²⁶ A EDG recuperaba o costume iniciado en 1978, e suspendido en 1986, de recoller por escrito o realizado polos tres departamentos. Con todo, esta sería a última ocasión en que se editase a *Memoria*.

¹¹²⁷ O colectivo explicaba a súa configuración no historial que remitían á Xunta Rectora en xuño de 1986: «No ano 1984, coa integración na Escola de colaboradores pertencentes a outros grupos de teatro galego (Colectivo Múa de Cangas, Aurín de Moaña, T. Experimental de Corcubión, Titirití de Vigo... créase o Departamento de Dramáticas, e despois dun ano de traballo intenso con diferentes especialistas (Johannes Vardar –preparación actoral; Helena Ferrari –expresión corporal, Quique Silva –voz) que serviu de punto de saída para posteriores investigacións grupais, xurde o primeiro espectáculo froito deste traballo [...] espectáculo que foi estrenado en Cangas no mes de Setembro do 85 e co que o grupo leva feitas xa unhas

totalmente a dinámica dun grupo amador —o traballo se concentraba nos fins de semana e non sempre podían asistir todos—, o colectivo que dirixía en Cangas Manuel Vieites mergullouse con enorme intensidade nun proceso¹¹²⁸ que, salvadas todas as distancias, asimilaban vivencialmente ao modelo do Laboratorio de Grotowsky, se ben que invadidos dun brutal eclecticismo formal¹¹²⁹. A filiación á «marca» que representaba a ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA reportoulles enormes vantaxes e abriulles moitas portas, nomeadamente no que atinxía á distribución do espectáculo. Do outro lado, a cooperativa vía completado o apartado escénico que desde A Coruña non se estaba a atender como consecuencia da situación crítica que vivía en 1985.

Esta peculiar simbiose nacera da teimosía de Antón Lamapereira, mais, na verdade, aínda non se determinara unha fórmula coa que articular o núcleo vigués dentro da EDG, nin se definira con clareza a relación entre ambas seccións. Aliás, a maioría dos socios non mantiña ningún tipo de contacto coa actividade que se estaba a desenvolver en Vigo, fóra da información que ían recibindo do seu presidente e outras vagas referencias —como o caderno confeccionado por Xosé Manuel Pazos¹¹³⁰. Por iso, aínda que todo este labor era censado como actividade da EDG —nun momento en que a entidade tiña verdadeiras dificultades para manter o ritmo de realizacións de etapas pasadas—, non resultaba fácil admitir a apropiación que estaban a facer do nome da ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA, da que se facía responsábel directo ao presidente. Como mostra do descontento que invadía un sector da cooperativa, producíranse dimisións na dirección da EDG, tal e como se informaba en agosto de 1985:

Na reunión da Xunta Rectora celebrada antes do vran dimitiron dos seus cargos como vocais da mesma Francisco Pillado e Agustín Vega. A causa que motivou as dimisións foi o desacordo coa xestión do Presidente como responsábel da Sección da EDG en Vigo, pedindo o peche da mesma. Debatido o tema, a citada xestión do Presidente mereceu un voto de confianza dos outros membros da Xunta Rectora.¹¹³¹

trinta representacións por toda Galicia, con notable éxito de crítica e público (unhas 10.000 persoas viron as actuacións)» [APML].

¹¹²⁸ A prensa describía o proceso de creación: «"E vostede... ¿como se chama?" consiste, basicamente, en un espectáculo de iniciación, en el que un grupo de personas profundamente interesadas por el teatro se proponen descubrir los diversos canales de comunicación, expresión y encuentro con el espectador. La obra surge de la necesidad de marcar unas pautas de trabajo que permitan desarrollar una posterior existencia, coexistencia y trayectoria grupal» [FV 8-5-1986].

¹¹²⁹ Así se explicaba desde as páxinas de *La Voz de Galicia* [24-1-1986]: «[...] se trata del primer montaje de un grupo de trabajo creado hace un año y en él conviven diferentes formas de entender y hacer el teatro. A ello se añade la lógica confrontación individual y de grupo que se produce, y que conforma un montaje heterogéneo, en tanto fruto de la búsqueda personal y colectiva por conferir una coherencia al trabajo teatral».

¹¹³⁰ Foi publicado en xaneiro de 1985 co título *O Entrudío —e outras festas de inverno— en Lubián. Festas parateatrais: 2*.

¹¹³¹ Carta da Xunta Rectora da EDG con data 26-8-1985 [BATFPM].

O voto de confianza dalgúns membros da Xunta Reitora permitiu que a delegación en Vigo continuase funcionando –pendente da súa definitiva asunción, a todos os niveis, por parte da matriz coruñesa– e que, para alén das funcións de *E vostede... ¿como se chama?*, en maio de 1986 se convocase un curso de Plástica e Xogo dramático para xente nova¹¹³². Aliás, comezouse a pensar na seguinte encenación, para o que se consideraba o *Deus* de Woody Allen.

Na produción do seu primeiro espectáculo, o Departamento de Dramáticas de Vigo¹¹³³ xa contara con pequenas axudas da Deputación Provincial, a Consellaría de Cultura e o Concello de Cangas [FV 24-1-1986]. Para a nova montaxe decidiron concorrer á convocatoria de subvencións da Dirección Xeral de Cultura, tal como comunicaba por carta Antón Lamapereira –que desde marzo xa non era presidente da EDG– aos compañeiros da Xunta Reitora¹¹³⁴.

Con data 27-V-86 presentamos na Delegación de Cultura de Vigo un proxecto de montaxe ó nome da EDG. Fixémolo deste xeito polos seguintes motivos:

1ª) Segundo a xuntanza que houbo na Coruña coincidindo coa representación na Luis Seoane acordouse de palabra que mentras non estivese definitivamente resolta a cuestión de se manter ou non a Sección de Vigo da EDG, seguiría a actividade iniciada [...] co mesmo nome. Neste senso fíxose referencia, concretamente, á posíbel presentación de proxectos se saía a convocatoria antes de que estive resolta a devandita cuestión.

Se non foi enviado o proxecto para o voso coñecimento foi sinxelamente porque non estivo rematado ata onte día 26. Recibirédolo, xa que logo, nestes días.

2ª) A segunda razón é que se durante todo o ano a actividade do grupo foi co nome da EDG, lóxico é que para solicitar unha axuda coa que poder seguir traballando se faga referencia ó seu curriculum inmediato sen perxuicio do que aconteza despois.

Lamapereira consideraba que o paso dado non prexudicaría á ESCOLA e, adiantándose á eventual incompreensión da sede da Coruña, apuntaba que as

¹¹³² Dirixido a rapaces de 8 a 14, o curso celebraríase os sábados nos locais da avenida de Galicia e serían impartidos por Rosa Estévez, Maite Campos e Xosefa Barreiro, «colaboradoras da Escola Dramática Galega» [FV 11-5-1986].

¹¹³³ Nun documento remitido á Xunta Rectora o 4-6-1986 explicábase a estrutura e proxectos deste Departamento: «Na actualidade, a Sección de Dramáticas da EDG de Vigo está a funcionar tamén con outros dous talleres máis formados por xente nova: O Taller 2, que con dirección de Manuel F. Vieites está a traballar na montaxe de *Pic-nic* de Fernando Arrabal, e o Taller 3, que dirixido por Xosé Manuel Pazos traballa nunha versión libre de *O Reclinitorio*, de Miguel Murillo. En total, pois, conta esta sección con 12 actores no Taller 1, cinco no Taller 2 e seis no Taller 3, que con diferentes niveis de dedicación e de preparación, conforman o traballo que a EDG Vigo está a facer nestes intres no que á montaxe de espectáculos e preparación de actores se refire» [APML].

¹¹³⁴ Carta de Antón Lamapereira á Xunta Reitora, con data 27-5-1986 [APML].

dificultades que puideren emanar deste feito serían doadamente resolvidas con boa vontade de ambas partes¹¹³⁵.

Unha semana máis tarde, unha ducia de colaboradores da sección de Vigo¹¹³⁶ enderezaban á nova Xunta Reitora –a da «recuperación da legalidade», encabezada por Francisco Pillado [vid. 5.3.2]– unha listaxe de puntos que, segundo o seu criterio, poderían servir de base para decidir sobre a existencia dunha sección da EDG na cidade olívica:

1º Dada a necesidade de coordinación e coherencia orgánica da EDG consideramos que polo menos un membro da EDG-Vigo, debería estar presente na Xunta Rectora.

2º Dando por suposto o principio de solidaridade –atención económica segundo as necesidades– a Sección de Vigo tería autonomía financeira en canto a Convenios co Axuntamento de Cangas e outros posíbeis co de Vigo; tamén nos da Diputación de Pontevedra.

A niveis legais existiría unha úneca contabilidade habendo un responsabel de Vigo que rendiría contas á Xunta Rectora.

3º As axudas e subvencións de ámeto Galego ou estatal solicitaríanse e resolveríanse en Xunta Rectora, segundo as programacións e necesidades xerais da EDG.

4º Os gastos de alquiler de calquera local que se utilizara en Vigo correría pola conta da devandita Sección.

5º En canto o material dispoñíbel neste momento aquí, fariase unha venta simbólica a EDG. Isto presupón que os membros de Vigo, segundo as condicións estatutarias, deberían chegar a ser Socios Cooperativos da EDG.

Desde Vigo teimábase en construír unha realidade que na Coruña se sentía, no xeral, como unha situación sobrevida fomentada pola iniciativa persoal de Antón Lamapereira, sen que en ningún momento fose realmente consensuada. Unha EDG desarticulada, vaciada dalgúns dos seus designios fundacionais, invadida de indefinición e caos interno e afogada polas débedas enfrontábase a unhas peticións moi serias que afectaban a súa estrutura e financiamento e desbordaban a dinámica continuísta que a caracterizaba nesa altura.

Até entón, a actividade desenvolvida no sur fora máis ou menos tolerada porque non entraba a competir directamente cos intereses da sede coruñesa, mais agora a cuestión económica ocupaba un lugar preeminente nas demandas viguesas, como se constataba na carta recibida:

Ao marxe destes puntos e da súa aceptación ou denegación, compre que teñades en conta o seguinte:

a) Polas representacións da Diputación da Coruña en Cee, Carnota, Corcubión e Santiago adéudansenos 80.000 pts.

¹¹³⁵ «Coidamos que a nosa actitude e actividade en nada desprestixia a EDG, nen tampouco ten por que crear problemas de tipo legal se estes os plantexamos cunha perspectiva de diálogo que non dubidamos é, ou debería ser, común a todos» [*Ibidem*].

¹¹³⁶ Antonio Pazos, Manuel Vieites, Maite Campos, Ricardo Soaxe, Catalina Coya, Manuela Rivera, Susana Rodríguez, Andrés Reboreda, Xosé Manuel Pazos, Carlos Soliño, Xosefa Barreiro e Casilda García.

b) Da subvención do ano 1985 da Consellería de Educación e Cultura concedida a EDG por valor de un millón duascentas mil pts. a Sección de Vigo, que presentou un proxecto de montaxe levado adiante, non recibíu, coidamos, mais que unhas 100.000 pts. empregadas en cubrir dous meses de alquiler e adecentar o local. Pensamos que sería xusto que se nos reembolsasen 300.000 pts.

c) No proxecto presentado neste ano co nome da EDG, polos motivos que xa explicamos a esa Xunta Rectora e sen perxuício do que aconteza, en canto o futuro deste grupo, matinamos que o reparto da subvención debe ser proporcional segundo os proxectos presentados.

d) As actividades levadas adiante neste curso co nome da EDG que constan na reseña que enviamos para a Memoria do 85 básicamente o Curso de Teatro e unha montaxe experimental cos alumnos, a EDG debe asumir até o final o compromiso adquirido.

Inmediatamente, a petición realizada en nome da ESCOLA foi desautorizada polo seu presidente¹¹³⁷ e convocouse unha Asemblea Xeral Extraordinaria para tratar a cuestión viguesa:

1º.- Informe e ditamen sobre a solicitude de subvención formulada na Consellería de Cultura e Benestar Social da Xunta de Galicia polo sócio Antón Lamapereira López, con data 26-5-1986.

2º.- Análise e aprobación se procede da proposta enviada a esta Xunta Rectora polo sócio Antón Lamapereira López, para reflexionar e decidir sobre a existencia dunha sección da Escola Dramática Galega en Vigo.

Como a capacidade legal de pedir subvencións recaía unicamente na Xunta Reitora, integrada polo sector máis reticente á existencia da sección de Vigo [vid. 5.3.2.], e toda solicitude oficial tiña que ser autorizada polo presidente da entidade¹¹³⁸, acordouse advertir a Antón Lamapereira da ilegalidade cometida:

Que portanto esa solicitude á que aludes na tua carta, por non cumprir os anteriores requisitos, é non só ilegal, senón mesmo fraudulenta; e chegaría a provocar, de non ser retirada a tempo, pola tua parte, da Consellería de Cultura e B.S., a aplicación inmediata da sanción contemplada nos nosos Estatutos.¹¹³⁹

Ademais da cuestión da subvención, cumpría considerar a posibilidade –apuntada na misiva remitida á Xunta Reitora– de incorporar os colaboradores de Cangas e Vigo como socios de pleno dereito da sociedade. Para iso, os interesados foron convocados a unha entrevista cunha representación dos membros cooperativistas, que –após escoitaren os argumentos que defendían os aspirantes, así como os seus intereses e obxectivos– decidiron rexeitar calquera posibilidade de ampliación do número de socios. Esa negativa supuxo unha tremenda decepción para os pretendentes, que se sentiron reprobados por un distante «tribunal de sabios» que

¹¹³⁷ O día 11 de xuño, Francisco Pillado dirixía a Víctor Cabrera, subdirector xeral de Promoción Cultural, unha carta co seguinte texto: «Como Presidente da Escola Dramática Galega, e diante da posibilidade do uso indebido do nome desta entidade, comunico-lle que, a todos os efectos, a única petición de axuda económica válida é a que vai asinada por min, segundo consta na documentación adxunta» [APML].

¹¹³⁸ Na altura, Francisco Pillado Mayor.

¹¹³⁹ Documento depositado no APML.

non valoraban o seu traballo e entusiasmo, nin eran conscientes das enormes potencialidades que xurdían da conxunción en Vigo dun grupo de xente con moita vontade e disposta a traballar, unha denominación moi potente –a EDG– e un magnífico local.

Lembremos que a ESCOLA vivía na cidade herculina un momento de confusión entre os seus afiliados, froito da incapacidade da entidade para achar un modelo de incorporación á súa estrutura que non pervertese a natureza da sociedade, e algúns dos seus fundadores se mostraban seriamente disconformes coa consideración que a Xunta Reitora anterior viñera dando a aquelas persoas que solicitaban o recoñecemento do seu traballo na EDG. Aliás, excepto para Lamapereira e Xosé Manuel Vázquez, Vieites e os seus colegas resultaban uns verdadeiros descoñecidos e a súa liña de traballo escénico e os repertorios que propugnaban tampouco se sentían como propios.

Desta maneira, o labor escénico do grupo de Cangas-Vigo deixou de recibir a consideración de actividade da ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA por parte da nova Xunta Reitora. Privado de subvención e do salvo-conduto que supuña traballar en nome da EDG, o colectivo que dirixía Manuel Vieites viuse sen coordenadas e apeado dun proceso que viviran con grande ilusión. Se non eran da ESCOLA, carecía de sentido continuar a traballar no local de Vigo, de maneira que regresaron a Cangas, onde teimarían en encenar o espectáculo para o que se pedira a subvención do conflito –*Zeussión continua* (1986). O grupo, co que Lamapereira continuaría a colaborar, adoptaría a elocuente denominación de TEATRO DE NINGURES.

Desautorizada a compañía, restaba por clarificar en que situación ficaba a extensión da EDG en Vigo, sobre a que Antón Lamapereira consideraba que aínda non se decidira dunha maneira definitiva. Por iso, varios meses despois aínda volvía sobre o tema:

1) Deuse ou non por clausurada a EDG –Sección Vigo– creada no ano 1982 segundo consta na Memoria de dito ano?

Segundo o meu entender, o que eu fixen na Xunta Xeral Extraordinaria celebrada o 1 de Xullo de 1986 cando se chegou a plantexar o tema foi retirar a solicitude para ingresar na EDG de diversas persoas que viñan colaborando coa Sección de Vigo da EDG.

E como é sabido, esta Sección existía e viña traballando –cf. as Memorias dos anos 1983-84-85– antes da solicitude de ingreso destes colaboradores. [...]

3) Como até agora tento ser un membro «activo» da Escola D. Galega gustárame coñecer os requisitos formais que debería cumprimentar para desenvolver o meu traballo na cidade de Vigo e en xeral en Galicia.

Aínda que xa había un ano que se entendía totalmente abortada¹¹⁴⁰, a aventura viguesa deuse por definitivamente clausurada na Xunta Xeral Ordinaria celebrada o 21 de febreiro de 1987. A partir dese momento, as iniciativas presentadas por Lamapereira para realizar actividades da EDG en Vigo que puidesen reproducir o núcleo que xa fora desautorizado non foron tomadas en consideración¹¹⁴¹.

5.3.4. Unha solución á crise económica: a reactivación do Departamento de Dramáticas

Para alén da resolución da «cuestión de Vigo» e a corrección dos libros da sociedade, a Xunta Reitora coa que se consumara o relevo á fronte da ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA tivo que se enfrontar ao problema da débeda. Após tentaren en 1986 a vía das subvencións directas cun resultado moi pobre¹¹⁴², Manuel Lourenzo propuxo a posta en andamento dunha encenación que lles permitise realizar unha intensa campaña de representacións coa que se puidesen ir saldando o endebedado. O espectáculo –*Mozart e Salieri*, de Pushkin–, foi estreado en outubro dese ano¹¹⁴³ e tanto este como o producido en 1987 –*Nosferatu*, de Manuel Lourenzo– alcanzaron unha considerábel difusión, de maneira que se puideron sanear as contas da cooperativa. Na última *Memoria* publicada pola ESCOLA –a que correspondía ao bienio 1986-87– dábase conta do importante número de funcións dadas en 1987 e os patrocinios que se conseguiran para a súa distribución:

A actividade dramática centrou-se en dous espectáculos: MOZART E SALIERI e NOSFERATU, que totalizaron cincuenta e sete representacións; un bon número delas foron patrocinadas por Caixa Galicia, Deputación coruñesa e Dirección Xeral de Cultura da Xunta de Galiza; o resto, por Concellos e Comisións de festas. De especial importancia foi o ciclo de

¹¹⁴⁰ Consérvanse numerosos documentos da EDG redixidos en 1986 en papel carimbado do que se tiña apagado o enderezo da sección viguesa. Aliás, a información recollida por Manuel Lourenzo e Francisco Pillado no seu *Dicionário do Teatro Galego* (1987) deita moita luz sobre a súa maneira de explicar –ou silenciar– o que tiña acontecido. Na entrada de Manuel Vieites, por exemplo, pode lerse: «[...] En 1984 integra-se no TALLER EXPERIMENTAL DE CANGAS, co que realiza: *E vostede como se chama?*, de v.a. (1985)». Só na voz correspondente ao Taller Experimental de Cangas aparece algunha referencia á ESCOLA: «Nova denominación do G. T. MÚA. Espect.: *E vostede como se chama?*, de v.a. (1985), que logo funcionou co nome de EDG».

¹¹⁴¹ O 3 de febreiro de 1988, por exemplo, a Xunta Reitora resolvía a propósito dun proxecto de actividades teatrais que Antón Lamapereira, Xosé María Lamas e Manuel Vieites sometían á súa consideración: «Non autorizar o proxecto presentado por D. Antón Lamapereira López, por entender que reproduce o esquema dunha EDG en Vigo, que xa fora desautorizado na Xunta Xeral Ordinaria de 21-2-1987, ponto 2, acordo a.; non tratando-se, portanto, dunha actividade puntual, que podería ser tida en conta» [APML].

¹¹⁴² Comentouse xa [vid. 5.3.1.] que na convocatoria de axudas realizada en abril pola Consellaría a ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA só recibiu duascientas mil pesetas, cando tiña solicitado un millón setecentas mil. Porén, aínda concorrería a unha convocatoria posterior, realizada en setembro, alegando a insuficiencia da cantidade concedida antes do verán. Esta segunda solicitude sería desestimada por ter sido xa concedida unha axuda ese ano.

¹¹⁴³ A estrea tivo lugar no Colexio San Narciso de Marín o día 24 de outubro de 1986.

representacións para Institutos de Bacharelato e Escolas de Formación Profesional, patrocinado por Caixa Galicia.

Desta maneira, o saldo económico de 1987 foi moi diferente ao do ano anterior e produciuse un cambio de signo nas contas da Cooperativa. Só da Deputación Provincial e da Dirección Xeral de Cultura a Cooperativa, a ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA recibiu máis de dous millóns e medio de pesetas para a produción ou distribución dos seus espectáculos¹¹⁴⁴ e a isto sumouse a extensa campaña en centros de ensino subvencionada por Caixa Galicia. A intervención de Manuel Lourenzo e a nova Xunta Reitora alcanzaba así o seu propósito de recuperar a solvencia da entidade.

5.3.4.1. Segunda tentativa de profesionalización da EDG

Para levar adiante a encenación de *Mozart e Salieiri*, Lourenzo tivo que reactivar un Departamento de Dramáticas case desaparecido. Durante 1984 e 1985, a actividade escénica da sede coruñesa da EDG fora esmorecendo até o extremo de se ver limitada a algún recital poético, os traballos realizados polos asistentes aos cursos que organizaba a cooperativa e as contadísimas funcións do único espectáculo producido nesta altura –*A derradeira cinta / Comedia* (1985), sobre textos de Samuel Beckett. Aliás, a filiación amadora do seu traballo nos palcos tampouco favorecía os planos do director. Manuel Lourenzo era perfectamente consciente de que o mercado teatral tiña mudado moito nos últimos anos e para obter un número suficiente de representacións dignamente pagadas facíase necesario traspasar o marco diletante e se incorporar á dinámica definida polas compañías profesionais. Para facilitar as cousas, a súa versión do texto de Puschkin tan só requiría a participación de tres actores e el propio interpretaría unha das personaxes.

Con todo, o desexo de contar coa dedicación exclusiva dos participantes na montaxe non foi satisfeito desde o primeiro momento e tivo de ser alcanzado paulatinamente. O reparto de *Mozart e Salieri* estivo inicialmente integrado por Lourenzo, Manuel Bouzón e Xoán Manuel López Eirís, mais este último sería logo substituído por Santiago Prego, que non tiña outros compromisos laborais. Aínda que *Nosferatu* –o espectáculo producido en 1987– contaba cun reparto máis amplo, este estivo integrado xa por actores e actrices con plena dedicación temporal¹¹⁴⁵.

¹¹⁴⁴ A Deputación Provincial da Coruña contratou coa ESCOLA funcións por un total de 500.000 pesetas e concedeu unha cantidade igual para a realización de diversas actividades (unha produción escénica e un curso de cabaré que impartiría Norberto di Giorno no mes de decembro). A Dirección Xeral de Cultura, pola súa parte, outorgoulle unha subvención de 1.100.000 pesetas para a montaxe de *Nosferatu* e outras 750.000 en concepto de distribución (seis funcións nos Circuitos Teatrais que promovía a Consellaría).

¹¹⁴⁵ *Nosferatu* era interpretado por Santiago Prego, Elixio César, Matilde Blanco, Manuel Bouzón e Teresa Horro. Manuel Lourenzo, autor do texto, responsabilizábase tamén da dirección.

Neste sentido, a sinatura dun convenio con Caixa Galicia para a realización dunha campaña de trinta e cinco representacións de *Mozart e Salieri* en centros de ensino representou o verdadeiro punto de inflexión, posto que non só supuxo unha magnífica oportunidade de obter uns ingresos que permitisen saldar as débedas da cooperativa, senón que serviu para precipitar o segundo proceso de profesionalización que se viviu no seo da EDG. As funcións contratadas coa Obra Social da entidade bancaria concentráronse en pouco máis de dous meses –tiveron lugar entre o 18 de marzo e o 28 de maio de 1987– e déronse fundamentalmente en días laborábeis e, nalgún caso, en horario lectivo. Esta circunstancia exixiu a dedicación plena dos participantes no espectáculo e determinou un funcionamento profesionalizado¹¹⁴⁶ que o colectivo mantería na seguinte encenación.

O renovado Departamento de Dramáticas da EDG deuse a coñecer, pois, como grupo de profesionais¹¹⁴⁷ e como tales foron considerados, recuperando pouco a pouco, ademais, a súa presenza por toda Galiza e un posto entre os creadores teatrais, tal e como se apuntaba na crónica do seu paso polo Barco de Valdeorras:

Algo menos de doscientos espectadores asistieron a la representación de «Nosferatu», de Manuel Lourenzo, puesta en escena por la Escola Dramática Galega con la profesionalidad que le otorga su condición de uno de los mejores grupos teatrales de Galicia [LR 23-10-1987].

Para alén de solventar a difícil situación económica en que vivía a ESCOLA, o suceso na distribución de *Mozart e Salieri* permitiu adoptar outra das prácticas propias do funcionamento profesional: o cobro polo traballo. Efectivamente, recuperouse o pagamento aos actores, mais isto suscitou un conflito que xa provocara o Taller 1 no primeiro intento de profesionalización do EDG [vid. 3.2.6.1.], aínda que é certo que nesta altura se produciu dunha maneira menos apaixonada: non todos os socios aceptaban que persoas que non eran membros cooperativos cobrasen polo seu traballo no Departamento de Dramáticas, cando existían outros labores non escénicos que eran realizados altruisticamente. Antón Lamapereira expresaría a súa preocupación por esta circunstancia, que consideraba que debía ser analizada en Asemblea Extraordinaria:

Diversos membros cooperativos, e outros sinxelamente colaboradores, veñen cobrando porcentaxes polo seu traballo no Dto. de Dramáticas. Sen entrar agora na deboura desta situación nen na súa consecuencia, opino que tal decisión pola banda da Xunta Rectora foi e é incorrecta polo método seguido xa que as implicacións que contén tal decisión esixirían un

¹¹⁴⁶ Como xa se sinalou, a primeira consecuencia deste proceso profesionalizador foi a substitución de Xoán Manuel López Eirís, por entrar en conflito a súa actividade laboral coa dispoñibilidade que exixía a nova situación.

¹¹⁴⁷ En maio de 1987, por exemplo, a EDG concorre como grupo profesional ao concurso para a concesión de subvencións a agrupacións musicais e teatrais da Deputación Provincial [APML].

debate profundo entre os Socios Cooperativos en Asemblea Extraordinaria.¹¹⁴⁸

Após o rexeitamento que sufriran os interesados en se integrar na actividade da EDG e conformar unha delegación en Vigo, o recentemente substituído presidente non entendía por que se lle daba agora ese trato privilexiado aos colaboradores das producións escénicas realizadas pola ESCOLA na Coruña.

Por outro lado, o funcionamento profesional da sección de Dramáticas resultaba moi difícil de conciliar co traballo solidario e desinteresado que realizaban algúns socios para garantir a continuidade dos outros departamentos. Tanto a estrutura e natureza da ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA como as fórmulas de actuación que se foran definindo desde a constitución da sociedade colisionaban –como xa sucedera en 1978– coa vontade de Manuel Lourenzo de consolidar no seu seo unha compañía teatral que respondese ao modelo que os novos tempos demandaban¹¹⁴⁹. Con todo, os favorábeis resultados económicos propiciaron que este novo intento atopase menos reticencias e o grupo formado por Lourenzo puido dar continuidade ao seu traballo sen grandes obstáculos e en xuño de 1987 estreaban *Nosferatu*.

Se a primeira tentativa de profesionalización vivida pola EDG se producira en 1978 paralelamente aos primeiros pasos dados neste sentido polo teatro galego, este novo intento coincidía no tempo coa segunda grande onda de profesionalización. Con efecto, os anos 1986 e 1987 viron como se incorporaba un importante número de compañías á nómina de grupos profesionais¹¹⁵⁰ e algúns dos grupos profesionalizados en 1978 se redefinían e daban paso a colectivos renovados¹¹⁵¹. Este segundo proceso de profesionalización foi, en parte, indirectamente impulsado pola intervención no sistema teatral do CENTRO DRAMÁTICO GALEGO. Como non se contemplara o CDG como unha compañía de elenco fixo e os intérpretes eran convocados para un espectáculo concreto, finalizado o seu contrato os actores que non estaban integrados previamente nunha compañía víanse no paro despois de teren traballado nun réxime

¹¹⁴⁸ Carta datada en Vigo, o 18 de febreiro de 1987, e dirixida á Xunta Reitora [APML]. Nela, Lamapereira comunicaba que non podería asistir á Xunta Xeral Ordinaria do día 21 por coincidir cunha función de Teatro de Ningures –«co que eu colaboro», engadía.

¹¹⁴⁹ Un dato que corrobora a enorme distancia que existía nesta altura entre a Sociedade Cooperativa ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA e os grupos profesionais galegos constituídos en empresa represéntao a inscrición da EDG, en xuño de 1987, no Censo de Asociacións e Entidades Culturais da Dirección Xeral de Cultura, co código de identificación A-02-13/C-130 no libro 1, folio 402. Os intereses profesionalizadores de Lourenzo batían unha e outra vez coa consideración da ESCOLA como unha asociación cultural.

¹¹⁵⁰ Ademais do caso xa comentado de TEATRO DE NINGURES [vid. 5.3.3], nese bienio constituíronse MATARILE TEATRO (1986), O MOUCHO CLERC (1986), UVEGÁ TEATRO (1987), CHÉVERE (1987), TEATRO DA SALAMÁNTIGA (1987), TEATRO DO MALBARATE (1987) e OS QUINQUILLÁNS (1987).

¹¹⁵¹ Se en 1985 unha parte importante dos integrantes de MARI-GAILA creara TEATRO DO ATLÁNTICO, Dorotea Bárcena –procedente do mesmo grupo– fundaba en 1987 a Compañía MEDUSA. Algo semellante aconteceu con TEATRO DO NOROESTE, constituído en 1987 por membros de ANDRÓMENA.

absolutamente profesionalizado. Ademais, nestes anos comezou a chegar xente formada no exterior, nomeadamente na Escola de Arte Dramática de Madrid¹¹⁵². Nestas circunstancias, resultou frecuente que os actores se asociasen para constituíren unha nova empresa teatral.

Así, despois dun período de dominio da actividade editorial e formativa sobre o traballo nos palcos, a ESCOLA incorporábase –outra vez da man de Manuel Lourenzo– á fluencia do sistema teatral e volvía a cobrar existencia como elemento do agregado de produtores de espectáculos. Porén, había unha enorme mudanza a respecto da situación que ocupara a ESCOLA DRAMÁTICA a finais da década de setenta, posto que unha parte do capital simbólico que posuía entón fora transvasado ao proxecto da LUÍS SEOANE e o prestixio da EDG vírase minguado pola progresiva perda de peso da intervención da entidade durante os últimos anos no panorama teatral. Aliás, agora eran máis as compañías que loitaban pola adquisición dese capital e non estaban dispostas a ceder en favor da ESCOLA o terreo conquistado. No entanto, a presenza de Lourenzo nesta nova aventura do Departamento de Dramáticas axudaría a recuperar parte da autoridade perdida.

Unha vez máis púñase en evidencia a grande dependencia que o labor escénico da Escola Dramática tiña a respecto da figura de Manuel Lourenzo e esta debilidade non deixaría de ter consecuencias máis adiante. Mais, entretanto, tentouse consolidar o proceso de profesionalización iniciado na sección dramática da EDG.

5.3.4.2. Teatro de cámara: unha escolla repertorial

Tanto o formato como a fórmula de produción da encenación coa que o fundador de TEATRO CIRCO pretendía recuperar a actividade dramática da EDG estiveron fortemente condicionados pola situación en que vivía a entidade e as particularidades do mercado teatral galego. Para asegurar a distribución do espectáculo e facilitar a produción do mesmo, Lourenzo optou por unha dramaturxia de tres actores e un feitío escénico que favorecese a súa mobilidade. No entanto, a fórmula repertorial elixida non renunciaba á calidade nin se resignaba a ofrecer un produto de menor nivel.

Nun contexto en que prevalecía a opulencia escenográfica, non se podía realizar unha proposta completamente carente de aparato escénico. Porén, fronte á espectacularidade imperante nas montaxes do CDG¹¹⁵³ e das compañías máis

¹¹⁵² É o caso de Luísa Martínez, Cruz Comesaña, Cristina Domínguez, Rebeca Montero, Margarita Fernández...

¹¹⁵³ Sirva como exemplo *A Pousadeira*, de Carlo Goldoni, estreada en maio de 1987, cuxa xigantesca escenografía reproducía os diferentes andares e cuartos da pousada rexentada por Mirandolina.

influentes do momento, o grupo dirixido por Manuel Lourenzo decantouse por unha sobriedade efectiva que incorporaba, nunha coidada ambientación, un número reducido de elementos perfectamente xogados desde o punto de vista dramático¹¹⁵⁴. Ademais, en contra da tendencia a conceder un valor enorme aos medios técnicos, en *Mozart e Salieri* situouse en primeiro plano a palabra e o traballo actoral. Até as críticas menos compracentes coa elección do texto de Pushkin louvaban a corrección escenográfica e o labor interpretativo do seu elenco:

La escasa entidad de la obra fue subrayada con un montaje escénico sencillo, suficiente y adecuado y con una colaboración muy inteligente en las ilustraciones musicales elegidas por Paco [sic] Pillado, realizadas con indudable acierto. Acaso haya sobrado cierta lentitud, aunque la búsqueda de la psicología de los personajes lo justifique, y el problema del «tempo», así como el del ritmo no hayan sido logrados enteramente, pero el contexto de la obra no ofrece demasiadas oportunidades [...]

Y es oportuno mencionar, a este respecto, la calidad técnica interpretativa, aun en los actores más jóvenes o noveles. Muy probablemente, de lo mejor que hemos podido ver en Orense sobre grupos gallegos de teatro, aunque la Escuela no cuente con las ayudas que necesita en su ardua tarea de lograr un teatro gallego digno y estable [Alvarado 1987].

A calidade da modesta proposta foi reiteradamente salientada nas crónicas e o respecto que o grupo mostraba pola lingua galega chamou a atención do público e dos comentaristas:

Numha grande economía de medios, com mínimas mas significativas pistas ao espectador a obra consegue ser evolutiva e inteira: total. Se houver que destacar algo máis destacaríamos o magnífico galego que podemos ouvir na representación e o excelente traballo de Manuel Lourenço sobre quem recai se calhar o maior peso da posta em cena [Rabunhal 1987].

Canto ao referente estético, Manuel Lourenzo continuaba a experimentar unha liña propia, diferente das que tiñan triunfado no sistema galego dos últimos anos¹¹⁵⁵. Desde xéneros moi variados e con formatos escénicos igualmente diversos, as propostas que foi realizando durante esta década –tanto coa EDG como na LUÍS SEOANE–, afastábanse tanto do expresionismo pertinaz que espallaran os regresados de Madrid como da tentación de esmagar as encenacións cunha parateatralidade que xa non era recoñecida pola nova sociedade galega. Lourenzo mantiña a vontade de

¹¹⁵⁴ A escenografía limitábase á caixa negra, dous grandes espellos dourados, unha mesa, un taburete de piano e dúas cadeiras.

¹¹⁵⁵ Aínda que non se consolidarían como modelos referenciais, algunhas das compañías nadas nestes anos tentaron novos repertorios. É o caso do colectivo encabezado por Quico Cadaval: «O grupo compostelán Moucho Clerc representou unha adaptación dunha peza da francesa Elene Parmelín. É un pouco a recuperación do paiaso como actor, das súas visicitudes cara a escena, dentro dun imaxinario clube, con dous persoaxes que representan persoalidades contrapostas, como en tódalas parellas de paiaços, que manteñen ese nexo de unión de vivir conforme á súa vocación de paiaços inda que sexa fóra do circo» [Amoeiro 1986].

alcanzar un equilibrio entre a tradición e a modernidade¹¹⁵⁶, entre os elementos que permitían aos galegos se recoñeceren no teatro e os que axudaban a alargar, densificar e renovar desde os palcos unha cultura durante tanto tempo subxugada¹¹⁵⁷. Esta dupla motivación agromaba en cada un dos factores escénicos e fíxose especialmente notoria no modelo lingüístico empregado.

Antes da intensa campaña realizada nos meses de abril e maio, Manuel Lourenzo referiuse en privado ao modelo repertorial que incorporaba *Mozar e Salieri* como «teatro de cámara», termo que remitía ao correlato musical ou ás pezas íntimas de Strindberg e que se desvinculaba totalmente do modelo que se dera en tempos da represión franquista.

O feito de Pepe Cabana –chofer do grupo na xira– colocar na furgoneta un rótulo coa lenda «Teatro de Cámara da Escola Dramática Galega» consolidou esta denominación, para alén de darlle unha difusión que inicialmente non fora prevista. Desde ese momento, fixéronse frecuentes as referencias ao grupo como «teatro de cámara»¹¹⁵⁸ e na distribución do seguinte espectáculo, *Nosferatu* (1987)¹¹⁵⁹, o grupo deixou de ser considerado Departamento de Dramáticas da EDG para adoptar plenamente o novo nome. Porén, este apelativo só duraría uns meses e sería esquecido a finais de ano coa mesma facilidade coa que foi retirado o rótulo da carriña.

Aínda que en *Nosferatu* mudaron algunhas cousas no que ao modelo de produción se refire –maior número de intérpretes, diferente xénero, texto de autor galego– neste espectáculo continuaba moi presente a teima por alcanzar un equilibrio entre tradición e innovación¹¹⁶⁰. Aliás, a nova denominación serviu para enfatizar o

¹¹⁵⁶ Este equilibrio servía tamén para loitar contra os preconceptos que os núcleos de resistencia activa asociaban á cultura galega.

¹¹⁵⁷ *Forzas eléctricas* (1986), estreada pola LUÍS SEOANE, supón un magnífico exemplo desta conxunción: Lourenzo preséntanos, en clave traxicómica, Existo, Clitemnestra, Electra e Orestes como delirantes trasuntos dos oligarcas da enerxía eléctrica producida en Galiza.

¹¹⁵⁸ Esta denominación apareceu na prensa por primeira vez con motivo dunha función celebrada en Ourense a comezos de marzo: «[...] como acto final de las jornadas de la II Semana de Educación, que organizó el Colegio Universitario, se celebró en el salón de actos del Liceo una representación de teatro de cámara a cargo de la Escola Dramática Galega, que puso en escena la pieza breve del ruso Alexander Puschkin “Mozart e Salieri”, en versión gallega de Manuel Lourenzo» [LR 15-3-1987]. Faise evidente a vinculación do termo a un modelo de repertorio máis do que ao nome da compañía.

¹¹⁵⁹ O texto, de Manuel Lourenzo, vira a luz en outubro de 1986 no primeiro número de *Nó*, a revista da Asociación de Escritores en Língua Galega.

¹¹⁶⁰ Dunha maneira irónica, a historia de vampiros de *Nosferatu* facía unha clara referencia á realidade galega: «[...] según palabras del propio Santiago Prego, “la historia de una tribu, de una tierra que nunca ha salido de sí misma, que pasa la vida mirándose en un espejo que no le devuelve ninguna imagen”» [Galán 1987]. No entanto, a dramaturxia tamén respondía á vontade de presentar espectáculos modernos que ultrapasaran os límites da tradición, tal e como se explicaba na prensa: «[...] una pieza cuyo texto requiere la atención constante del espectador. Es un montaje a base de símbolos donde tiempo y espacio juegan un papel distinto del usual y se entrelazan, creando una confusión aparente que es esencial al planteamiento de la obra» [LR 23-10-1987].

corte coa produción espectacular da ESCOLA do período 1983-85, da que Lourenzo desexaba se desmarcar. A calidade do traballo actoral foi outra das balizas coas que o director e dramaturgo pretendía distanciarse do anterior período diletante e moitos dos comentarios críticos publicados resaltaron esta faceta:

«Nosferatu» arranca sonrisas y hasta alguna incontinente carcajada pero no por ello deja de ser un drama intenso donde se narra algo así como la agonía de un adolescente al que su núcleo familiar va absorbiendo para no dejarle ser cómo es y hasta impedirle existir. [...] espectáculo que la Escuela Dramática Galega consigue trenzar con una inequívoca calidad interpretativa, aderezada por una organización del conjunto de gestos, voces, palabras, movimientos y espacios sobre las tablas que evidencian una mano creadora, la del director y autor del texto Manuel Lourenzo [LR 23-10-1987].

Após *Nosferatu*, o director do renovado grupo profesional da EDG programaba encenar algún texto de Otero Pedrayo, cuxa canonización Lourenzo reivindicaba desde había máis dunha década. Porén, antes deste espectáculo sería reclamado por Dorotea Bárcena –na altura directora en funcións do CENTRO DRAMÁTICO GALEGO– para dirixir por primeira vez unha posta en escena da compañía institucional. Lourenzo contaría con algún dos integrantes do «teatro de cámara», socios cooperativos da EDG¹¹⁶¹ e Roberto Vidal Bolaño –que regresaba así ao CDG após case catro anos de distanciamento.

O Departamento de Dramáticas da EDG mostraba de novo unha enorme dependencia da figura de Manuel Lourenzo: por un lado, adaptábase á axenda do director e, por outro, os seus integrantes aproveitaban as posibilidades laborais que este lles ofrecía fóra da ESCOLA.

5.3.5. Supervivencia dos *Cadernos* e do Concurso de Teatro Breve

Se no período 1981-84 a EDG concentrara a súa actividade no labor didáctico e editorial, a partir de 1985 a crise que invadiu a cooperativa atinxiu igualmente os *Cadernos da Escola Dramática Galega*, até o extremo de facer perigar a súa continuidade. O ano 1986 representou, neste sentido, o punto máis baixo da brillante historia da publicación e só a partir do convenio asinado un ano máis tarde co Departamento de Obras Sociais de Caixa Galicia a colección puido recuperar o ritmo de edición de boletíns.

¹¹⁶¹ Para a encenación de *Espectros* (1988), sobre textos de Otero Pedrayo, Manuel Lourenzo conformou un reparto integrado por Xosé Manuel Vázquez, Teresa Horro, Santiago Prego, Elina Luaces, Xoaquín G. Marcos, Feli Manzano, Roberto Vidal Bolaño, Xosé Vilarelle, Xavier Picallo e Víctor L. Mosqueira. Ademais, outras tarefas de produción foron encomendadas a socios da EDG: así, traballaron no deseño do escenario, o *atrezzo* e a indumentaria Xoán M. López Eirís e Xoán González Otero –que tamén deseñou o cartaz e o programa.

Moi ligado aos *Cadernos*, onde vían a luz os textos premiados, a convocatoria anual do Concurso de Teatro Breve tamén sobreviviu a este período de dificultades, aínda que non conseguiu que as pezas galardoadas alcanzasen forma escénica, ficando reducidas á súa dimensión literaria.

5.3.5.1. Uns *Cadernos* ameazados

O Departamento de Estudos Teatrais comezaba o ano 1985 presentando o quincuaxésimo número dos *Cadernos*, editado en decembro de 1984. Tratábase de *Mari-Castaña*, un inédito de Emilio Álvarez Giménez escrito por volta de 1884 e que a ESCOLA publicaba cunha introdución de Xosé María Álvarez Blázquez. O número supuña todo un récord para unha publicación galega e resultaba inaudito tratándose dunha colección de teatro:

Solamente dos revistas literarias gallegas han alcanzado los cincuenta números –Nos y Grial–, y este hecho revela por si solo la importancia de los «Cuadernos», dedicados integralmente al hecho teatral [LVG 13-2-1985].

O teatro continuaba sen resultar interesante ás empresas editoriais¹¹⁶² e os CEDG, dedicados en exclusiva ao feito dramático, constituían unha auténtica excepción no panorama editorial galego. No entanto, a outra publicación promovida desde a ESCOLA –o *Boletín de Información Teatral da EDG*, editado en Vigo– coñecería en 1985 o seu último número desta etapa¹¹⁶³ e desaparecería ao mesmo tempo que era desautorizada a delegación viguesa da ESCOLA DRAMÁTICA.

Durante 1985 os *Cadernos*¹¹⁶⁴ deron continuidade a moitos dos vectores definidos nos últimos anos, acrecentando –como xa se sinalou [vid. 5.3.]– unha liña de textos portugueses que se iniciaba con *O marinheiro*, de Pessoa, editado e anotado por Henrique Rabunhal¹¹⁶⁵. Traducións de pezas doutras literaturas¹¹⁶⁶, ensaios sobre literatura dramática galega¹¹⁶⁷, estudos á volta da parateatralidade¹¹⁶⁸, atención ao

¹¹⁶² Así o recollían as crónicas da presentación de *Mari-Castaña*: «Durante el acto se puso de relieve el hecho de que a los editores no les resulte rentable publicar teatro ni poesía, por lo que se puso de manifiesto la necesidad de la creación de la Editora Nacional para cubrir ese vacío editorial» [LVG 13-2-1985].

¹¹⁶³ A publicación renacería en 1988, xa completamente desvinculada da EDG.

¹¹⁶⁴ O cabezallo da publicación mudou de *Cuadernos* a *Cadernos* no número 51 (xaneiro de 1985).

¹¹⁶⁵ «Durante la presentación [...] se anunció por otra parte el comienzo de una serie de publicaciones, dentro de los *Cadernos*, dedicadas al teatro portugués, algo que fue muy elogiado por Henrique Rabunhal [...] por considerar que la literatura del país vecino debería tener una mayor difusión en Galicia» [LVG 11-1-1986] O teatro portugués tería continuidade na serie catro números máis adiante, coa farsa de Raul Brandão *O doido e a morte*. Porén, estamos a falar xa de maio de 1987.

¹¹⁶⁶ No número 55 viu a luz unha tradución d'*Os xustos*, de Albert Camus, realizada por Xosé Manuel Beiras.

¹¹⁶⁷ En setembro de 1985 publicábase *Sobre o seu teatro*, de Ricardo Carballo Calero.

¹¹⁶⁸ *O Entrudío –e outras festas de inverno– en Lubán. Festas parateatrais: 2*, de Xosé Manuel Pazos.

autor homenaxeado no Día das Letras¹¹⁶⁹... Con todo, resalta o feito de que dos dez números publicados nese ano, a metade fosen de textos galardoados no Concurso de Teatro Breve ou obras non premiadas mais cuxa edición fora recomendada polo xuri, definindo unha tendencia que se mantería durante este período¹¹⁷⁰.

No mes de outubro deuse a coñecer o terceiro dos volumes compilatorios –nesta ocasión cos números 31 a 45. No acto de presentación, os promotores dos *Cadernos* anunciaron os proxectos inmediatos da publicación¹¹⁷¹ e a poeta Pilar Pallarés chamou a atención sobre o reto que supuña para o teatro galego a resistencia pasiva que se estaba a espallar entre a cidadanía:

Añadió la poeta que el teatro es algo más que literatura, es «palabra en acción», y su principal problema no es qué teatro hacer, sino a qué público dirigirlo [LVG 11-10-1985].

Pilar Vázquez Cuesta, prologuista deste terceiro volume, sumábase á copia de loubanzas que a colección recibía na altura¹¹⁷² e mostraba os seus desexos de que pervivise por moito tempo:

Estes «Cadernos da Escola Dramática Galega» [...] son unha man tendida de xente experimentada e xenerosa a grupos de teatro sen as condicións necesarias para criar os propios textos ou busca-los nos vellos fondos de arquivos e bibliotecas. Representan tamén, coa súa reedición de pezas significativas e pouco accesíbeis do repertorio teatral galego, un rico material de traballo para os historiadores da nosa literatura. E alargan o caudal de lectura dos amigos das Letras galegas. Teñen aínda outra grande utilidade. Como alternan, coa publicación das obras dramáticas galegas e das traducións de pezas estranxeiras, artigos sobre os problemas de nosa dramaturxia, unhas veces de carácter teórico mais outras froito da experiencia persoal do autor, prestan un apoio inestimábel a cantos, isolados en medios indiferentes ou hostís, tratan actualmente no país de facer teatro. ¡Desexemos, pois, longa vida, para ben da nosa Cultura, aos «Cuadernos da Escola Dramática Galega»! [Vázquez Cuesta 1985].

¹¹⁶⁹ *A domeadora*, de Losada Diéguez, con introdución e notas de Xosé M^a Dobarro e M^a Pilar García Negro. Con este número entregábase unha folla solta cunha biografía e fotografía do autor, así como información sobre a maneira de se subscribir aos *Cadernos*. Na mesma comentábase que «debida á grande demanda dos Cadernos xa esgotados, preparamos unha segunda edición dos mesmos que poderán solicitarse á EDG ao prezo habitual de 50 ptas. exemplar». As circunstancias non permitirían esta reedición até moitos meses despois.

¹¹⁷⁰ Entre 1985 e 1987 foron incluídos na colección dezaioito textos presentados ao Certame.

¹¹⁷¹ «[...] Francisco Pillado Mayor se refirió a los próximos proyectos de la publicación que dirige, entre los cuales destaca la pronta inclusión de textos de, entre otros autores, Octavio Paz, Chejov y Alfonso Sastre, autor este último con cuya presencia se espera contar en breve. Paralelamente, anunció el director de los “Cadernos da Escola Dramática Galega” que los siguientes números a publicar estarán dedicados a aquellos escritores que no han tenido la oportunidad de darse a conocer por otros medios. Así, en los números 58, 59, 60 y 61 participarán, respectivamente, Xosé Luís Martínez Pereiro, Inma Souto, Antón Castro y Manoel Riveiro Loureiro» [LVG 11-10-1985]. A pesar dos bos propósitos, Octavio Paz nunca sería incluído nos *Cadernos* e Sastre tería que agardar a 1992. Canto aos textos de Antón Castro e Riveiro Loureiro –así como a segunda tradución dunha obra de Tchekhov–, non serían editados até 1987.

¹¹⁷² Entre outras moitas referencias, en marzo de 1985 Henrique Rabunhal publicaba en *El Ideal Gallego* [27-3-1985] un artigo titulado «Louvanza dos Cadernos da Escola Dramática Galega» e no número 89 de *Grial* (xullo-setembro 1985) Fernán-Vello ponderaba no breve achegamento «O teatro galego actual» o labor multifacetado de Pillado e Lourenzo –entre o que salientaba o traballo realizado desde os *Cadernos*.

A longa vida que Vázquez Cuesta desexaba aos *Cadernos* dependía en grande medida de que se conseguise o financiamento suficiente, de maneira que non continuasen a ser unha carga para as minguadas arcas da ESCOLA¹¹⁷³. Porén, non só non se conseguiu apoio económico para a colección, senón que a profunda crise que afectou ás contas da cooperativa en 1986 fixo que a publicación atravesase un complicado momento que estivo a punto de provocar a súa desaparición.

Lino Braxe [1986b] denunciaba nas páxinas *d'A Nosa Terra* a nula atención que prestaban tanto as Administracións públicas como os organismos privados a «este frutífero proxecto de rexurdimento e recuperación da nosa memoria teatral» e a irresponsabilidade que suporía deixar que esmorecese:

A única colección periódica do Estado español que existe está en perigo de desaparecer diante da desidia das institucións. [...]

Mais os nomes e os homes que agora son responsábeis en cargos oficiais de organismos aos que lles compete moi directamente a continuidade dos *Cadernos*, deben ser recordados para as páxinas negras da nosa historia. De nada valerán despois protestas, nen pintadas, a ausencia do instante precisa que os ocupantes das presidencias de... fundacións para... consellos da... académias, concellos e mesmo algunos intelectuais de a pé, den o paso arrebatado cara adiante no apoio consciente a esta iniciativa. Se así non for que Deus llo demande, pois a burrámia máis absoluta e intolerante fanaría novamente, con acenos de porco, a nobre e forte casa dos fillos da tribo.

A desesperada petición realizada á Deputación Provincial¹¹⁷⁴, en que explicaban que a publicación dos dez cadernos previstos para 1986 envolvía unhas despesas de 500.000 pesetas e que a EDG non dispuña nin da décima parte desa cantidade, resulta claramente indicadora das limitacións orzamentarias que esmagaban os *Cadernos*. Incomprensibelmente para os seus promotores, tanto esta como outras moitas solicitudes de axuda foron desestimadas, comprometendo seriamente a continuidade da colección. Francisco Pillado non dubidaba en sinalar os responsábeis desta situación de abandono —«Do Concello, nada. Da Deputación, nada, nada, nada, nada, en nengun outro lugar» [C. P. Martínez Pereiro e X. M^a Dobarro Paz 1987: 19]—, entre os que incluía a Real Academia Galega e o Consello da Cultura:

[...] se algún día alguén fixese a historia deses *Cadernos* [...] había que dicir tamén [...] quen permitiu co seu silencio que eses *Cadernos* desaparecesen. [...] «Era Presidente da Real Académica Galega un señor que tamén era delegado do Goberno na Galiza, que me dirixiu a min cartas de louvanza [...] dicendo [...] “adiante cos *Cadernos*, é unha colección europea, prestixiosa...”. Isto cando todo ia ben, e agora que estamos

¹¹⁷³ Xosé Manuel Vázquez lembraba a finais de 1985 que os ingresos obtidos polas escasas funcións dos espectáculos da ESCOLA eran reinvestidos, «sobre todo para afrontar los gastos editoriales de los “Cuadernos”» [Carbajo 1985].

¹¹⁷⁴ Instancia de 26 de Maio de 1986 dirixida ao presidente da Deputación da Coruña [APML].

tocados de morte non se preocupa o máis mínimo, non recebo unha carta del, non me chama... Agora cando precisaba esa carta. Non lle estou a pedir á Academia Galega que me dé cartos, sei que non os ten, pero si podía facer valer o seu prestíxio cunha simples nota de apoio, se de verdade eran sinceras as palabras do seu Presidente. O mesmo teño que dicir do Consello de Cultura Galega. Que o señor Ramón Piñeiro, que se ten manifestado comigo no sentido de que [...] “era unha colección séria, prestixiosa... que que maravilla, que estábamos a facer milagres”. Agora que tiña ocasión de demostrar que de verdade cria nesas palabras, non o fai. Eses son os que si me preocupan» [C. P. Martínez Pereiro e X. M^a Dobarro Paz 1987: 19-20].

Foi en febreiro de 1987¹¹⁷⁵ cando o Departamento de Obras Sociais de Caixa Galicia respondeu positivamente á petición da ESCOLA e iniciou un patrocinio que salvou a publicación dunha desaparición á que parecía estar condenada¹¹⁷⁶.

Por todo isto, dos dez títulos inicialmente previstos para 1986¹¹⁷⁷ só saíron do prelo dous: *O segredo da illa Troneira*, de Manuel Lourenzo, e *A Galiza e o galego nas Comédias Bárbaras de Valle Inclán*, de Carmen Fernández Pérez-Sanjulián¹¹⁷⁸.

Recuperada a normalidade, en 1987 editáronse as obras premiadas nas dúas últimas edicións do Concurso de Teatro Breve¹¹⁷⁹ —así como unha mención do xuri¹¹⁸⁰— e recobráronse a edición de pezas portuguesas¹¹⁸¹, a tradución¹¹⁸² e a investigación¹¹⁸³. Ademais, os *Cadernos* serviron de plataforma para dar a coñecer textos que doutra maneira ficarían inéditos, como é o caso do rigoroso ensaio de Xoán

¹¹⁷⁵ Neste momento, Xosé Manuel Vázquez deixa de figurar como administrador dos *Cadernos* e cede o seu lugar a Xoán Manuel López Eirís. O relevo na dirección da ESCOLA alcanzaba tamén á publicación.

¹¹⁷⁶ A revista *Outeiro*, editada pola Caixa de Aforros de Galicia, incluía no número 24 (marzo 1987) un artigo titulado «Nuevos aires para los “Cadernos de Escola Dramática Galega”», en que se podía ler: «Después de una temporada sin aparecer, próximamente verá la luz el nº XX [trátase do número 62] de la colección, gracias a la colaboración que será prestada por la obra cultural de la Caja y que redundará en todos los estudiosos del teatro gallego. Está prevista durante este año la publicación de seis nuevos números de la colección que dirige Francisco Pillado, y que viene editando desde mayo de 1978, todo lo referente al mundo de nuestro teatro».

¹¹⁷⁷ Segundo un documento depositado no BATFPM, o Departamento de Estudos Teatrais tiña previsto publicar durante 1986: *O segredo da illa Troneira*, de Manuel Lourenzo; *Galiza e o galego nas comédias bárbaras de Valle Inclán*, de Carmen Fernández Pérez-Sanjulián; a peza que resultase gañadora do Sétimo Concurso de Teatro Breve; *Comédia*, de Samuel Beckett; *A vinga*, de Manuel Riveiro Loureiro; *Xinetes cara o mar*, de Synge (en tradución de Carlos Martínez Barbeito); *Textos teóricos referidos ao teatro*, de Castelao; *Textos teóricos referidos ao teatro*, de Antón Vilar Ponte; *A magosta*, de Francisco Nieva; *O rei Atanis*, de Antón Castro. As catro últimas nunca serían incluídas na colección.

¹¹⁷⁸ Paradoxalmente, as dúas ocasións en que se prestou atención desde os *Cadernos* á obra de autores galegos que escribiron en español —os dedicados a Lauro Olmo (1981) e Valle-Inclán (1986)— corresponderon con momentos de crise severa dentro da cooperativa.

¹¹⁷⁹ *Paixón de Antía*, de Antón Rodríguez Castro (premiada en 1986) e *Como cartas a un amante*, de Inma A. Souto (vencedora en 1987).

¹¹⁸⁰ *A Vinga*, de Manuel Riveiro Loureiro, recibira unha mención do xuri do VI Concurso (1985).

¹¹⁸¹ *O doído e a morte*, de Raul Brandão, con introdución e notas de Luísa Villalta e Carlos Paulo Martínez Pereiro.

¹¹⁸² *Tráxico á forza e Sobre os males que provoca o tabaco*, de Anton Tchekhov, en versión de Francisco Pillado.

¹¹⁸³ *Os «vilancicos galegos» na liturxia de nadal nas eirexas ibéricas e americanas nos séculos XVI ao XVIII*, de Xoán M. Carreira.

M. Carreira Os «vilancicos galegos» na liturxia de Nadal nas eirexas ibéricas e americanas nos séculos XVI ao XVIII, tal como explicaba o propio autor:

Este traballo foi preparado por encárgo do «I Congreso de folklore das Comunidades e Nacionalidades Históricas» resultando alí a súa lectura resumida deica o inintelixible pola exixencia da organización de restrinxir o seminario, adicado a «Reglamentación del estudio y la investigación del folklore» para realizar unha Mesa Redonda coordinada por Rosa María Mateo, na que participaron especialistas de universal recoñecimento como Soledad Becerril, Carmen Llorca, Pablo Castellanos, Camilo José Cela, Eduardo Punset e Ramón Tamames. Nunca foron publicadas Actas de dito Congreso, razón pola que se perderán aportacións [...] Pasados case tres anos sen recibir novas sobre da publicación da miña comunicación, tomo a liberdade de dala ao prelo nos *Cadernos da Escola Dramática Galega* sen moitas modificacións. Xa que logo, deautorizo calquer outra edición, aínda partindo do texto orixinal presentado ao Congreso citado.

Bótanse en falta, no entanto, cadernos dirixidos aos máis novos ou que servisen para traballar a dramatización nas escolas, liña editorial que xa non se recuperaría. Porén, tres integrantes da Asociación de Profesores de Língua e de Literatura (APLL) –todos profesores do I.B. «Agra do Orzán» da Coruña– realizaron unha escolma de *Cadernos* que servise para traballar en bacharelato e que foi publicada en 1987 pola editorial Vía Láctea so o título *Teatro nas aulas*. Teresa Fandiño Barreiro, Xosé Ramón Freixeiro Mato e César-Carlos Morán Fraga explicaban na introdución os criterios aplicados na escolla e o sentido da publicación:

A Asociación de Profesores de Língua e de Literatura (APLL) ten como un dos seus principais obxectivos proporcionar material didáctico para o traballo diário nas aulas. Neste sentido viu-se como unha necesidade a preparación dunha breve antoloxía de pezas teatrais que axudasen a despertar o interese dos alumnos polo teatro e servisen para potenciar a súa presenza en centros de ensino.

[...]

Os criterios de selección seguidos poderíamo-los resumir na conxunción dos tres seguintes:

- a) Oferecer unha visión diacrónica do teatro galego desde os seus comezos até o momento actual.
- b) Procurar obras de calidade que ao mesmo tempo sexan entreteidas e desperten o interese dos alumnos polo teatro.
- c) Facilitar a posibilidade de representación de pezas teatrais nas aulas ou nos centros docentes.

O volume afastábase tanto do espírito informativo da primeira entrega da colección –*O teatro infantil galego*, confeccionado de Manuel Lourenzo– como da intención que levara a publicar en 1980 e 1981 as dúas entregas de *Teatro na Escola. Materiais de traballo*¹¹⁸⁴. Nesta ocasión, tratábase principalmente de fornecer material

¹¹⁸⁴ Así o explicaba Lamapereira no primeiro destes boletíns: «Con “Teatro na Escola. Materiais de traballo 1” o Departamento de Estudos Teatrais da Escola Dramática Galega tenta prestar unha pequena axuda a todos aqueles que pensan, e traballan, para que a escola teña en conta... ao neno, que non é só cabeza senón que ten un corpo, unha historia e mil xeitos de se expresar... O Teatro, que é participación, non pode estar ausente neste labor. A axuda que ofrecemos nós é moi sinxela, mais coidamos que útil: neste primeiro número-ferramenta encontraredes un posíbel esquema de traballo en grupo, uns exercicios

para as aulas de Lingua e Literatura de Bacharelato e só de maneira indirecta se procuraba estimular o xogo dramático nos máis novos¹¹⁸⁵. Por iso incluíronse pezas representativas da historia da teatro galego, desde o *Entremés famoso sobre a pesca no río Miño* (1671) a autores novísimos como Xesús Pisón ou Xosé Luís Martínez Pereiro¹¹⁸⁶, incluíndo un texto de autor portugués –*O doido e a morte*, de Raul Brandão– e unha versión para o galego dun clásico ruso –*Petición de man*, de Anton Tchekhov¹¹⁸⁷. Cunha publicación deste teor estíbese a sancionar dalgún xeito o valor referencial dos *Cadernos* e até o seu poder canonizador –nas dimensións estática e dinámica do termo.

A pesar destas iniciativas, o panorama editorial continuaba de costas viradas ao xénero dramático, como denunciaba Manuel Quintáns [1987]:

Mentras a narrativa galega acada canles de promoción e recoñecemento fóra e dentro das nosas fronteiras, o xénero dramático –o teatro galego– parece moi lonxe aínda de atopar camiños semellantes. Sen dúbida a verba teatro ten unha significación moito máis ampla do que en xeral se lle da ó termo xénero. Pero, en calquer caso, nin a unha nin o outro desminten hoxe por hoxe aquela afirmación.

Desaparecidos os *Cadernos do espectáculo* da LUÍS SEOANE, outras compañías seguiron o exemplo da cooperativa coruñesa e editaron, con maior ou menor regularidade, os seus propios cadernos á volta das encenacións que realizaban¹¹⁸⁸. Con todo, até a recuperación en 1988 do *Boletín de información teatral* dirixido por Antón Lamapereira, os *Cadernos da Escola Dramática Galega* continuaron a ser un verdadeiro oasis no que a publicación teatral se refire.

5.3.5.2. A comparecencia anual do Concurso de Teatro Breve da EDG

A convocatoria do Concurso de Teatro Breve –un dos sinais de identidade da ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA– non supuña para a institución un esforzo económico

e xogos e unha bibliografía básica. Nos próximos: fabricación de máscaras e títeres, maquillaxe, iluminación, etc.».

¹¹⁸⁵ Efectivamente, non se desbotaba a dramatización dos textos propostos: «Se conseguirmos con estas obras revitalizar o teatro nos centros, veríamos cumprido un dos obxectivos fundamentais que nos marcamos co presente volume».

¹¹⁸⁶ Os textos incluídos na escolma foron: *Entremés famoso sobre a pesca no río Miño*, de Feixó de Araújo; *A casamenteira*, de Antonio Bieito Fandiño; *A domeadora*, de Losada Diéguez; *Mourenza*, de Cotarelo Valledor; *Farsa das Zocas*, de Carvalho Calero; *Fedra*, de Manuel Lourenzo; *O pauto*, de Xesús Pisón; *Tres crimes en busca dunhas labazadas*, de Xosé Luís Martínez Pereiro; *O doido e a morte*, de Raul Brandão, e *Petición de man*, de Anton Tchekhov.

¹¹⁸⁷ Os antoloxistas explicaban estas incorporacións: «Para completar a presente selección incluímos unha peza de teatro portugués [...] que por tratar-se da nosa literatura irmá e polo seu interese e calidade pensamos que debía figurar aquí; e en último lugar a versión ao galego dunha peza rusa realizada por Francisco Pillado [...], interesante obra facilmente representábel e que esperamos resulte do agrado dos alumnos, ao igual que todas as anteriores».

¹¹⁸⁸ A primeira en seguir os pasos da LUÍS SEOANE foi a compañía TEATRO DO ATLÁNTICO, que en 1986 publicaba no programa do espectáculo a tradución realizada por Manuel Lourenzo d'*A maravillosa historia de Marly, a vampira de Vila de Cruces*, de Carlos Queiroz.

maior que as cuarenta mil pesetas das que estaba dotado o premio desde 1984¹¹⁸⁹. Por iso, e a pesar das crecentes dificultades financeiras da cooperativa, o certame compareceu puntualmente á súa cita, sen mudar substancialmente as súas bases nin os obxectivos que o inspiraban. Porén, fanada a tentativa de 1984 de encenar algúns dos textos do concurso [vid. 4.2.4.2.2.], durante este período tampouco se puido ver cumprida a vella aspiración de levar aos palcos as pezas galardoadas. Para os *Cadernos*, entretanto, o Concurso continuou a servir de viveiro de orixinais dramáticos, manténdose así a estreita relación entre ambos os proxectos.

A través dos tres orixinais premiados nas edicións de 1985, 1986 e 1987¹¹⁹⁰ pódese advertir a aposta que continuaban a manter os respectivos xuris en contra de calquera tipo de reduccionismo repertorial –incluída a lingua empregada. Neste sentido, faise evidente o paralelismo coa visión de repertorio de Manuel Lourenzo –da que emanaban as liñas propugnadas polos espectáculos que dirixía tanto na propia ESCOLA como na LUÍS SEOANE. O ascendente do dramaturgo lugués alcanzaba –en maior ou menor grao– tanto aos autores que concorían ao Concurso como a moitos dos integrantes dos xuris. Con todo, as obras non se puideron subtraer –como é lóxico– do condicionante que supuñan os límites á extensión que marcaban as bases.

Os traballos premiados nesta altura presentaban unha notábel continuidade cos orixinais premiados nas edicións inmediatamente anteriores, tanto no que a características formais e temáticas se refire, como no que atinxe á autoría dos mesmos¹¹⁹¹. Isto fixo que se estendese entre os investigadores da literatura dramática galega a idea dunha promoción ou grupo de autores vencellados ao Certame¹¹⁹² –e aos *Cadernos*, onde se daban a coñecer os seus textos–, concepto que se consolidou até chegar aos nosos días¹¹⁹³. Culturalismo¹¹⁹⁴, procura de novos públicos e novas

¹¹⁸⁹ Superada a crise do ano anterior, en 1987 a dotación crecería até as 50.000 pesetas.

¹¹⁹⁰ Os vencedores foron: *Auto insólito do autor*, de Miguel Anxo Fernán-Vello (1985); *Paixón de Antía*, de Antón R. Castro (1986), e *Como cartas a un amante*, de Inma A. Souto (1987).

¹¹⁹¹ Fernán-Vello xa fora galardoado nas edicións de 1981 e 1982, e Inma A. Souto recibira unha mención en 1985 e aínda gañaría na edición de 1989.

¹¹⁹² Aos nomes de Miguel Anxo Fernán-Vello, Inma A. Souto e Antón R. Castro súmanse os de Xosé Luís Martínez Pereiro, Henrique Rabunhal, Lino Braxe, Xesús Pisón, Joel R. Gómez e outros autores que, sen ter gañado o Certame, publicaron na colección dos CEDG –como Luísa Villalta, por exemplo.

¹¹⁹³ Varias son as denominacións que recibiu o grupo en que foron incluídos estes autores (abranxendo, nalgún caso, outros escritores contemporáneos que non tiveron relación directa co Concurso): «xeración de 1980» –[Vieites 1996a]–, «promoción dos 80» [Vieites 1998a e 1998b]–, «grupo da Coruña» –[Vilavedra 1999]– etc. «En boa parte», explica Dolores Vilavedra [1998b], «o principal elemento vertebrador desta xeración foi a convocatoria do Premio de Teatro Breve da EDG, no que se revelaron moitos destes dramaturgos, e quizais o seu sinal de identidade sexan os *Cadernos da EDG*, onde viron o lume os seus textos».

¹¹⁹⁴ Laura Tato [2000: 483–484] comenta a propósito deste trazo definidor: «Como vía innovadora, e nun proceso semellante ao da lírica, o culturalismo entra na literatura dramática cun grupo de escritores que se dá a coñecer a través dos certames de Teatro Breve da Escola Dramática Galega e dos seus *Cadernos*. A diferenza fundamental entre o proceso culturalista da lírica e o da dramática é que esta última non se

formas¹¹⁹⁵, valoración do subxectivo –nun mundo contemporáneo de individuos alienados–, relación entre a vida e a arte ou reivindicación da cidade son algúns dos trazos definidores da obra destes dramaturgos.

A canonización dinámica que se estaba a postular desde o Concurso apartábase do modelo militante de reivindicación nacional ou da preocupación directa pola construción-recuperación dunha iconografía identitaria galega. Reclamábase a arte pola arte –o teatro polo teatro– como un signo de normalidade cultural. Infelizmente, o sistema cultural galego alternativo ao español estaba moi lonxe da normalidade e, en lugar de teren conseguido a instalación social, os repertorios culturais galegos sufrían os efectos da resistencia que se estaba a espallar entre a cidadanía galega.

Canto ao modelo lingüístico, nestas obras deféndese un idioma descastelanizado, moderno, extenso, urbano e libre de constricións diglósicas. Ademais, o desexo decidido de reincorporar a lingua ao tronco galego-portugués resulta evidente en todos eles, sentimento que se faría común, no xeral, aos responsábeis das traducións publicadas nos *Cadernos*. Con todo, en moitos foros –incluído algún sector universitario– este intento de alargamento dos rexistros foi entendido como un elemento desnaturalizador, alegando razóns que, na práctica, coincidían cos argumentos esgrimidos polas camadas máis contrarias á consolidación do uso cotián da lingua propia da Galiza¹¹⁹⁶.

A proxección pública destes textos foi certamente limitada e as compañías profesionais galegas mostráronse moi impermeábeis ás propostas repertoriais que desde eles se defendían, de maneira que a súa incidencia no sistema de produción de espectáculos teatrais foi moi pouco significativa –se non practicamente nula. Nunha

presenta nin agresiva nin rupturista coa literatura dramática anterior. Non podía haber unha ruptura porque a maior parte da súa temática e dos seus recursos [...] estaba presente xa na obra de autores como Manuel Lourenzo».

¹¹⁹⁵ Con certeza, os ensaios formais teñen unha grande presenza: «[...] a experimentación formal vai ser unha constante no teatro desta época de xeito que os temas antes comentados se desenvolven mediante monólogos ou diálogos de referencialidade ambigua; os personaxes, en número limitado, son xeralmente anónimos, nalgúns casos máscaras, monicreques ou figuras de cartón; e o espazo e o tempo caracterízanse polo seu simbolismo, fragmentación e indefinición, deixando lugar tamén dentro da propia obra para a inclusión doutras disciplinas artísticas como a música» [García Vidal 2004: 143].

¹¹⁹⁶ A transposición da lingua cotiá –nun intento por superar o anciloso e limitacións en que se achaba– foi considerado por algúns especialistas como unha verdadeira eiva: «en moitos autores [Poderíamos citar, entre outros, a Inma A. Souto e Miguel Anxo Fernán-Vello (*cita a rodapé*)] apréciase unha tendencia escapista e alienante, que pretende ignorar a difícil tensión que padecen aqueles outros empeñados na delicada tarefa de crear un rexistro literario a base das variedades máis populares do galego. [...] Paréceme que ás veces se produce desde o texto unha especie de negación do que a sociedade galega é, negación tras a que esta pode percibir un certo elitismo, un sutil complexo vergonzante cara a ela que provoca a única resposta que a sociedade pode dar: a ignorancia (cando non o rechazo) do discurso teatral galego como un feito cultural relevante co que establecer un diálogo arrequeador e asumible, e a negación do seu valor simbólico como elemento configurador da súa propia identidade colectiva» [Vilavedra 1994: 212-213].

entrevista celebrada con motivo da sétima convocatoria do Concurso (1986), Xoán Manuel López Eirís citaba a pequena extensión das pezas e a súa disparidade entre as razóns que estaban detrás do feito de que ningunha delas tivese sido estreada:

—Hasta ahora no se ha representado ninguna porque tienen una duración muy pequeña, y aquí estas obras tienen muy mala difusión. Estamos intentando incluir dos o tres en el mismo programa, pero es bastante complicado, ya que son bastante dispares. Posiblemente se estrene alguna más adelante [LVG 16-7-1986]

Na verdade, eran moitos os factores que explicaban a infertilidade escénica destas propostas e entre eles ocupaban lugares destacados a falta de conexión e intercambio produtivo entre os diferentes axentes dun sistema teatral que só en aparencia resultaba saudábel, a inexistencia de canles e espazos en que experimentar con formatos diferentes aos xa coñecidos¹¹⁹⁷, a desidia institucional diante dos repertorios teatrais —encuberta nun falso proteccionismo— e a distancia cada vez máis grande que existía entre a cidadanía e o teatro galegos. O Concurso de Teatro Breve xogaba un importante papel estimulando a creación de textos dramáticos¹¹⁹⁸, sancionando unhas fórmulas de repertorio e axudando a que se desen a coñecer uns determinados produtos literarios. Porén, non podía ir alén disto: as concrecións escénicas ficaban fóra do seu campo de acción. É certo que a ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA contaba cun Departamento de Dramáticas que podería ter encenado algún dos orixinais premiados, mais a solución á crise que vivía esta sección non pasaba por arriscar con feitos que os demais grupos rexeitaban a causa das enormes dificultades de distribución que envolvían.

Con todo, o Concurso de Teatro Breve da EDG constituíuse nun referente dentro do panorama teatral galego da década de oitenta, entre outras cousas porque foi o único certame que tivo continuidade nestes anos —excepción feita do de teatro infantil organizado pola Agrupación Cultural O Facho. Esta situación mudaría en xuño de 1987, cando a Editorial Sotelo Blanco decidiu promover o Primeiro Premio de Teatro «A Biblioteca do Arlequín»¹¹⁹⁹:

La editorial Sotelo Blanco acaba de hacer públicas las convocatorias del «I Premio de poesía Leliadoura» y «I Premio de teatro A Biblioteca do Arlequín», dotados con 250.000 pesetas cada uno, con el propósito de «sumarse ó esforzo por populariza-los xéneros máis desasistidos e de menor produción nas letras galegas» [...]

¹¹⁹⁷ A LUÍS SEOANE representaba toda unha excepción, neste sentido, mais ela propia estaba a percorrer o seu particular *via crucis* para poder sobrevivir.

¹¹⁹⁸ Manuel Quintáns [1987] tiña moi claro a valiosa función que estaba a desempeñar o certame: «Quero destacar aquí a importancia para o futuro do noso teatro do Concurso de Teatro Breve da EDG —camiño para despertar vocacións e conquistar plumas para o teatro [...]».

¹¹⁹⁹ A empresa editora decidíase a abrir unha colección dedicada ao teatro —a Biblioteca do Arlequín—, so a dirección de Francisco Pillado.

El segundo premio, que pretende incentivar la creatividad de los escritores en pro de una dramaturgia gallega, será de tema y extensión libres [...] El jurado lo compondrán Francisco Pillado, Gustavo Luca de Tena, Agustín Vega, Xoan Cejudo y Xoan Bernárdez Vilar [LVG 17-6-1987].

A contía deste novo premio quintuplicaba a do Concurso da EDG. Aliás, non existían limitacións temáticas ou de extensión¹²⁰⁰ e a colección en que o autor gañador vería publicado o seu texto ía ter unha penetración no mercado editorial bastante maior que os *Cadernos*¹²⁰¹. Desde este momento, aínda que o certame promovido pola ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA conservase certo renome, a súa modestia faríase cada vez máis notoria.

5.4. Unha vítima da situación: o proceso agónico da LUÍS SEOANE

Unha das evidencias da ineficacia da planificación teatral exercida nestes anos desde as institucións galegas achámola no proxecto da LUÍS SEOANE, cada vez máis inmerso nun mar de atrancos económicos sen que se producise a intervención decidida e coherente de ningún dos organismos públicos. A sala de teatro e a compañía residente padeceron as consecuencias da política cultural pouco convencida e hipocritamente pro-galega posta en andamento desde a Xunta de Galicia e sufriron as investidas da resistencia activa despregada desde o Concello da Coruña en contra dos repertorios culturais galegos. De nada valerían as reiteradas chamadas de atención dos seus promotores:

La protesta de los cooperativistas denota la escisión existente entre éstos y las instituciones y va a replantear, una vez más, la noción misma del hecho teatral, así como la importancia del apoyo institucional como forma de incrementar la conciencia nacional gallega [Vales 1987].

O primeiro dos obxectivos fundacionais da Cooperativa en ser sacrificado por falta de medios foi o mantemento dunha publicación periódica de carácter teatral que informase das súas actividades¹²⁰². Así, desde 1984 non se volvería editar ningún outro *Caderno do espectáculo* nin verían a luz máis *Memorias* de actividades. Abandonada a faceta editorial, Francisco Pillado viu fechadas as súas canles de participación activa no proxecto dunha Sociedade cada vez máis maniatada e que non

¹²⁰⁰ Lembremos que, aínda que a extensión máxima aumentárase en 1987 de dezaseis a vinte folios, o Concurso da EDG continuaba a ser de teatro breve.

¹²⁰¹ Na primeira edición, o premio sería declarado deserto.

¹²⁰² Segundo a escritura de constitución da Sociedade Cooperativa Luís Seoane de Responsabilidade Civil –conservada na BATFPM–, os catro propósitos eran a sustentación dunha compañía de teatro, a realización de actividades didácticas, o mantemento da publicación e o fomento de iniciativas culturais relativas ao teatro (conferencias, coloquios, exposicións etc.).

estaba a camiñar na dirección que el imaxinara. Por iso, en marzo de 1985 solicitou a súa baixa voluntaria¹²⁰³ da Cooperativa.

A pesar das frustracións que xa acumulaba a LUÍS SEOANE en 1985 –falta de concreción da proposta presentada á Consellaría de Cultura en 1984¹²⁰⁴, recorte dos días de funcionamento da sala, renuncia á publicación, desactivación do Clube de Espectadores, profundas mudanzas na relación co público¹²⁰⁵...–, o colectivo aínda considerou a posibilidade de incorporar novos rostros ao elenco da compañía a partir dun curso de meritoriaxe:

- 1.- A partir da estreia de A larva furiosa, convoca-se un concurso de meritoriaxe artística, co obxectivo de incorporar, por un prazo mínimo dun ano, á C.L.S., un actor e unha actriz como número mínimo. Estes estarán libres de calquer outro compromiso laboral ou estudantil.
- 2.- A selección pode facer-se através dunha breve experiencia dunha semana [...]
- 3.- As persoas seleccionadas pasarán a ingresar como meritórios na C.L.S., desenrolando tarefas de interpretación e infraestrutura escénica [...] así como asistindo aos traballos de preparación que se programen.
- 4.- Todo o traballo de meritoriaxe estará centrado encol dun proxecto de espectáculo e formando parte do mesmo proxecto. Os meritórios participarán en breves escenas ou intervencións, tanto de tipo coral como individual que favorezan unha formación o máis completa posíbel que redunde en beneficio propio e do mesmo espectáculo en cuestión.¹²⁰⁶

Así, a LUÍS SEOANE anunciou para a segunda quincena do mes de setembro de 1985 a celebración da denominada «Primera experiencia libre de teatro», cuxa inscrición era gratuita. Na publicidade da convocatoria non se mencionaba a intención de favorecer a incorporación á compañía dalgún dos asistentes:

La Sociedad Cooperativa «Luis Seoane», regente del teatro del mismo nombre de la ciudad de La Coruña, va a realizar una experiencia de acercamiento del teatro a todas aquellas personas que puedan estar interesadas en conocer la actividad dramática desde la propia escena. [...]

¹²⁰³ Requirido por Pillado Mayor, o notario Fernando Alba Puente redixía unha acta de baixa e notificaba a mesma ao Consello Reitor, en cumprimento da obrigaón de preaviso que establecía o artigo 12 dos Estatutos.

¹²⁰⁴ Antón Lamapereira [1995: 21] lembra que ningunha das propostas realizadas á Consellaría chegou a se concretar, a pesar das promesas dos responsábeis políticos: «Unha delas, no ano 84, consistía nun proxecto valorado en 12 millóns de pts., onde o 60% correría a conta da Consellería e o 40% restante pola conta da Compañía que os cubriría con taquilla e outros medios. Cando fan a estudialo seriamente, houbo cambios...e volta a comezar».

¹²⁰⁵ «Revelouse que o público era diferente; xa non era un público militante que sentise unha obriga participativa senon un público que podía ir ou non ir seguindo outras motivacións. A publicidade neste sentido xogou un papel importante; se sobre un espectáculo había unha publicida determinada, fano ver, se non, non. Por outra parte, se cadra, entre algunha xente existe o prexuício de que o teatro galego é algo para iniciados, para os que van sempre ó teatro galego e entón sitúanse nun campo distinto ó do teatro en xeral. E a estes prexuícios non foi alleo o poder municipal. Se hai que contratar, contrátase “Els Joglars” que enchen. De calquera xeito o comportante do público era imprevisible, nunca se sabía moi ben a que carta xogar» [Lamapereira 1995: 22].

¹²⁰⁶ Documento manuscrito titulado «Proxecto de incorporación de actores á C.L.S.», sen data [BATFPM].

Los miembros de la propia cooperativa manifiestan que la actividad se organiza con el fin de potenciar y favorecer la expresión teatral a todas aquellas personas que, interesadas en este tema, no cuentan con los medios y las oportunidades de poder acceder a ellas [LVG 21-8-1985].

Con todo, transcendese ou non a intención última da experiencia¹²⁰⁷, recibíronse máis de cincuenta solicitudes de participación e a intuición por parte dos aspirantes da oportunidade que podía representar o curso para dar o paso ao profesionalismo non debeu ser totalmente allea a esta enorme resposta.

A LUÍS SEOANE estaba a vivir un proceso de distanciamento dos seus membros activos, que en moitos casos procuraban outros traballos para se sosteren economicamente –nomeadamente no CDG e no campo da dobraxe–, de maneira que cada vez se podía contar con menos socios cooperativistas para as encenacións da compañía¹²⁰⁸. Algúns dos intérpretes do espectáculos da EDG foran convidados a participar nos traballos escénicos da LUÍS SEOANE –Xosé Vilarelle e Manuel Areoso, por exemplo–, mais se facía preciso poder contar cun abano máis amplo.

Entre os vinte e dous elixidos para a experiencia –repartidos en dous grupos, de mañá e de tarde– figuraron nomes que posteriormente se incorporarían ao panorama teatral e audiovisual galego¹²⁰⁹ e, con efecto, algúns deles participarían nas seguintes encenacións da LUÍS SEOANE¹²¹⁰. Manuel Lourenzo chegou a escribir unha peza –*Aquela historia de Bly*, a última das encenadas pola compañía– para que fose interpretada por estes novos actores¹²¹¹.

Ao igual que aconteceu coa ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA [vid. 5.3.1.], o saldo económico do ano 1986 foi moi negativo para a LUÍS SEOANE, consolidando unha crise que se viña larvando desde había algúns anos. A continuada intervención do Concello da Coruña en contra da consolidación social dos repertorios galegos alternativos aos españois non fixo máis que reforzar a crise¹²¹². Isto provocou que a Cooperativa

¹²⁰⁷ «Unha vez integrados no espectáculo como actores meritórios, adquirirán o compromiso temporal e profesional que institúa a C.L.S. e terán dereito ás prestacións económicas ad hoc, que estarán expresamente tipificadas» [*ibidem*].

¹²⁰⁸ Após o afastamento de Ramón Rodríguez e Constantino Rábade –José Ángel Vázquez de Sancho unicamente participara no proceso constituínte– e a baixa de Francisco Pillado, en 1985 procuraron outras vías profesionais Amalia Gómez e Luísa Merelas. Antón Lamapereira [1995: 22] dános a clave deste movemento: «Fronte unha situación de subsistencia e incompreensión como era a que vivían as persoas que animaban o proxecto, a nova relación económica dáballes a oportunidade de salvarse».

¹²⁰⁹ Luís Zahera, Lino Braxe, Susana Dans, Xavier Picallo, Xosé Vilarelle, Matilde Blanco, Raúl Dans, Inma Antonio...

¹²¹⁰ Susana Dans, Xosé Vilarelle, Inma Souto, Dores Cabarcos e Raúl Dans figuraron nos repartos de *Forzas eléctricas* (1986) e *Aquela historia de Bly* (1987).

¹²¹¹ O dramaturgo explica nunha nota á edición do texto: «A obra fora escrita directamente para un grupo de actores novos da *Compañía Luís Seoane*: Raúl Dans (Ros), Susana Dans (Sara), Inma A. Souto (Lidia) e Xosé Vilarelle (Simón), e estreada na praza de San Domingos de Ribadavia, o 29 de Xuño de 1987, no decurso do IV Festival Internacional de Teatro desa vila» [M. Lourenzo 2005].

¹²¹² Lourenzo e Pernas explicaríanllo a Lamapereira [1995: 21] após a desaparición da sala: «[...] foron conflictivas, moi conflictivas, as relacións co Concello de A Coruña tanto na etapa socialista como na de

entrarse nun declive que os seus socios non alcanzarían a corrixir nos anos sucesivos¹²¹³. Así, na temporada 1986-87 saltaron as alarmas dentro do colectivo e na seguinte comezaron a se concretar os peores prognósticos¹²¹⁴.

Coincidindo cos movementos que conducirían ao relevo á fronte da EDG [vid. 5.3.2.], a comezos de 1986 Manuel Lourenzo estreou coa LUÍS SEOANE o espectáculo *Forzas eléctricas*¹²¹⁵, onde, para alén de se responsabilizar da dirección e da autoría do texto, asumía a interpretación de Existo. A proposta –divertidamente corrosiva– contou coa aceptación do público, na liña do que acontecera un ano antes con *O rei aborrecido*¹²¹⁶. Porén, non chegaban unhas funcións para esconxurar a crise que ameazaba a sala e o relevo de persoas co que se intentara corrixir a descapitalización humana que viña sufrindo a LUÍS SEOANE non representaba unha solución efectiva, posto que as condicións de traballo continuaron a ser as mesmas que levaran á maioría dos socios a buscar outras canles profesionais¹²¹⁷.

Aliás, demostrouse totalmente inxenua a esperanza nunha intervención das administracións públicas¹²¹⁸ en favor de iniciativas do teor da LUÍS SEOANE:

O compromiso da Xunta co teatro resólvese en manter o necesario Centro Dramático Galego –por máis que sexa criticado desde os círculos teatrais que se consideran a si mesmos puros– e, de cando en vez, en convocar algunhas becas ou axudas para a creación. O labor de calquera administración pública no eido da cultura non é interferila ou mediatizala, senón garantir a súa pervivencia, como riqueza común que é do país. Neste terreo, tamén está todo ou case todo por se facer. No tocante ós concellos, os prexuícios ruins sobre os contidos ideolóxicos ou a falta de rendimento político (léase electoral) fai que, exceptuando algunha esmola, apenas

dominio nacionalista na Concellería de Cultura. Atrancos burocráticos, ciumes políticos, desinterés por crear unha cultura de base, e as ansias por instrumentalizar partidisticamente a cultura son algunhas das causas, segundo os entrevistados, que impediron o entendemento. [...] Como anécdota deste desencontro contan que o permiso de apertura do Concello chegou cando a Sala xa estaba pechada».

¹²¹³ Aínda se procurarían outras canles de financiamento, como o convenio subscrito con Caixa Galicia: «[...] ante la indiferencia demostrada por las instituciones local y autonómica, los cooperativistas de la sala “Luis Seoane” se vieron en la obligación de acudir a la iniciativa privada como única vía para garantizar la continuidad de este recinto cultural. Así, suscribieron un concierto a través del cual la entidad financiera se responsabiliza de aportar el cincuenta por ciento de los honorarios que supone la contratación de las compañías que representan en la sala “Luis Seoane”» [Vales 1987]. Tampouco foi suficiente.

¹²¹⁴ O 14 de abril de 1987, o xornal coruñés *El Ideal Gallego* titularía deste xeito o artigo da súa última páxina: «La sala de teatro “Luis Seoane” o la lenta agonía de la cultura autóctona» [Vales 1987].

¹²¹⁵ Encenada por primeira vez na Aula de Cultura de Caixa Galicia en Santiago de Compostela.

¹²¹⁶ *O rei aborrecido*, de Xesús Pisón, foi estreada na Sala Luís Seoane o 22 de xullo de 1985.

¹²¹⁷ «[...] as penurias económicas foron constantes. Un crédito de 17 millóns de pesetas coa súa correspondente amortización e uns gastos correntes (luz, teléfono, aluguer do local e limpeza), algúns deles inaplazabeis, dunhas 80.000 pts. mensuais fixeron case imposible que os membros da Compañía poidesen subsistir. E isto, día tras día, foi minando o seu proxecto e as súas ilusións» [Lamapereira 1995: 21].

¹²¹⁸ «Hemos solicitado diversas subvenciones para el mantenimiento del recinto pero ni siguiera hemos obtenido respuesta», denunciaban os membros da Cooperativa. «Tan solo Caixa-Galicia se halla hondamente sensibilizada por este tipo de demostraciones culturales, desplegando un esfuerzo loable al objeto de garantizar que los coruñeses puedan asistir frecuentemente a espectáculos teatrales» [Vales 1987].

amostren interés por axudar á construción dun teatro serio e sólido [Vilela 1987].

Neste viciado panorama de precariedade e discontinuidade que vivía a LUÍS SEOANE –cada vez máis concentrado nas figuras de Xosé Manuel Rabón e Miguel Pernas–, resultaba moi difícil confeccionar unha programación continuada para a sala ou realizar campañas escolares extensas que levasen aos máis novos ao teatro e garantisen un número mínimo de funcións –e un umbral de ingresos. Por todo isto, o seguinte espectáculo –*Aquela historia de Bly* (1987)– non chegou a ter unha distribución aceptábel e a compañía xa non sería capaz de facer fronte a outra produción.

Aliás, a LUÍS SEOANE tampouco contaba cun apoio entregado dos profesionais do teatro galego, que nunca chegaron a lle outorgar a súa total aquiescencia:

Tamén influíu, todo hai que dicilo sen acritude en absoluto –comentan M. Pernas e Manuel Lourenzo– que a Sala non foi demasiado ben vista pola profesión en xeral. Moita xente víu o tema de montar un teatro estable como a pretensión de acaparar un presuposto grande das subvencións e que ia levar consigo que moita xente quedara sen axudas.

Esta actitude concretouse nun bloqueo que os mantivo, dalgún xeito, aillados. [...]

Manifestouse nesta ocasión (¿só nesta?) unha visión moi extraña e insegura das cousas, unha mentalidade parcelaria [Lamapereira 1995: 21].

Desaparecida a unidade de creación de espectáculos, o proxecto da LUÍS SEOANE ficaba ferido de morte. A comezos de 1988 aínda renovaría o convenio suscrito con Caixa Galicia, polo que a entidade bancaria sufragaba unha parte dos gastos derivados do mantemento da programación da sala¹²¹⁹. Con todo, esta axuda non foi suficiente para evitar a desaparición da LUÍS SEOANE¹²²⁰. Antón Lamapereira [1995: 20-21] relataría anos máis tarde os últimos estertores do proxecto:

A Compañía Luis Seoane, titular do teatro, desaparece no ano 1988 aínda que o departamento de produción do teatro coproduce no 89 cos Amigos da Ópera de A Coruña e a Deputación unha Ópera de Cámara de Mozart, «Bastían e Bastiana», da que se fan quince representacións.

En novembro deste mesmo ano celébrase o último acto público no Teatro Luis Seoane: Unha campaña de teatro andaluz organizada polas

¹²¹⁹ Así o recollía a prensa: «A aula de Cultura de la Caixa acaba de renovar su convenio de colaboración con la Sala “Luis Seoane” con el objetivo de subvencionar gastos de la programación teatral que este año se desarrolle en el local. La firma de este nuevo acuerdo potenciará el apoyo a las actividades teatrales y, entre otras cosas, favorecerá la planificación de programas dedicados a colectivos profesionales de Galicia y otros puntos del Estado, y la representación de espectáculos de reciente creación que se estrenan en diversas localidades del país» [LVG 2-2-1988].

¹²²⁰ A proposición de colaboración co CDG –que vivía nesta altura un momento de caos e sucesivos relevos na súa dirección–, presentada en 1988, non sería finalmente atendida: «A fórmula proposta nesta ocasión foi que dentro do Centro Dramático Galego, o Teatro Luis Seoane funcionase dun xeito semellante ó “Centro de Nuevas Tendencias” do INAEM, do Ministerio de Cultural. Cando se ia enviar un xerente administrativo, pola banda da Consellería de Economía para que emitise un xuício sobre a viabilidade económica e poder chegar a acordos bianuais, de novo cambiaron de aires, e...» [Lamapereira 1995: 21].

Consellerías de Cultura da Xunta de Andalucía e de Galicia. Os xestores da Sala só ofreceron asistencia técnica. Desde novembro 89 ata o 91 o teatro permanece pechado, recuperándoo nesa data o antigo propietario. Foi o remate da aventura máis fresca e máis valente do teatro galego no seu momento.

Independentemente de que a xestión do espazo por parte dos seus promotores tivese sido ou non a máis axeitada, o malogramento desta iniciativa non pode ser contemplado á marxe da situación que estaba a vivir o sistema teatral no seu conxunto¹²²¹ e do tipo de planificación cultural executada desde as institución públicas¹²²².

5.5. Mobilización dos profesionais da escena en defensa da continuidade e fortalecemento do sistema teatral galego (1987)

Desde que en 1984 se producira a intervención do Goberno autonómico en favor da promoción do teatro galego, espallárase entre os sectores máis profesionalizados do conglomerado de creadores unha onda de triunfalismo por ter alcanzado a súa actividade o apoio e o consecuente recoñecemento institucional. Coa posta en andamento do CENTRO DRAMÁTICO GALEGO e a instauración da dobre de produtos televisivos para o galego, o panorama laboral dos actores ofrecía unhas posibilidades até entón descoñecidas.

Porén, os traballadores da escena foron reparando –en xeral, con bastante retraso– nas trampas que envolvía a nova situación e descubrindo os paradoxos que emanaban da enganosa planificación cultural da Xunta de Galicia. Recoñecido e asumido como ben público, o teatro galego perdía, no entanto, o favor do público e resentíase da negativa do groso da poboación a asumir uns repertorios culturais diferenciados dos españois. O factor desestabilizador que representaba o CDG para a continuidade do traballo do resto dos colectivos dramáticos –cuxos actores completaban os seus ingresos cando eran contratados pola compañía institucional,

¹²²¹ «Para os personaxes desta historia non se debe falar do fracaso dunha experiencia senon do fracaso dun proceso teatral en xeral que non soubo evolucionar» [Lamapereira 1995: 21].

¹²²² Pilar García Negro [2000: 53] denuncia así esta cegueira institucional: «Non imos obviar caréncias e ignorancias primarias que nós, público galego, teñamos. Mais o certo é que o desaparecemento desta iniciativa tan valiosa debería facer enrubiarse de por vida a reponsábeis municipais, autonómicos e bancarios, que a deixaron agonizar (no pleno sentido etimolóxico) e, dispoñendo de cuantiosos orzamentos para desembolsos multimillonarios en obras e actividades perfectamente superfluas, actuaron de costas viradas no remedio de problemas cuxa solución permitiría contarmos hoxe con teatro estábel no noso país, investigación, formación actoral, difusión e creación de público. A continuidade do traballo cultural e teatral dos seus artífices dan fe de como aquela non foi unha estrela fugaz, unha iniciativa efémera; si interrompida e non salvada por quen tiña capacidade política e financeira para o facer».

mais a costa de subordinar as producións propias—, os escasos rendementos que estaba a dar a política de distribución das subvencións e a pouca convicción coa que o Goberno galego defendía o teatro e a cultura propios conseguiron sacar aos actores e directores do limbo de conformismo en que se instalaran nos últimos anos.

Algúns creadores, como Roberto Vidal Bolaño, foran conscientes destes perigos case desde o principio e rebeláranse contra a dinámica que se estaba a instaurar. Como xa se referiu [vid. 5.1.1.], a temática metateatral agromara en boa medida como consecuencia desta disidencia e o duplo pacto que propiciara o nacemento do CENTRO DRAMÁTICO mantivérase con algunhas fendas significativas.

Porén, a comezos de 1987 rompeuse a tregua asinada entre os actores e a Administración e a Asemblea de Actores, Directores e Técnicos —nome que recibía nesta altura a asociación profesional— constituíuse na principal plataforma reivindicativa.

5.5.1. Reclamacións dos creadores teatrais ás institucións públicas

A primeira grande mobilización dos profesionais da escena tivo lugar en Vigo o 21 de febreiro de 1987. Esa noite, o Centro Cultural García Barbón serviu de marco a unha orixinal cea, coa que se pretendía reclamar a atención das institucións galegas e dar a coñecer a situación en que as compañías de teatro tiñan que desenvolver o seu traballo:

La base de «A cena» era, sencillamente, cenar sobre el escenario, ante la mirada y la carcajada de los espectadores que llenaron el local, pero, lógicamente, el contenido fue mucho mayor que el marisco, la carne fría y los postres que se sucedieron en el palco escénico.

[...] mientras el público se iba concentrando ante una puerta todavía cerrada, hombres y mujeres «sandwich» —actores del colectivo— se paseaban por medio con carteles en pecho y espalda en los que reivindicaban atención para el teatro en Galicia.

A partir de ahí se inició la llegada de los «invitados» [...] apareciendo vestidos con todas sus galas, mientras que un locutor explicaba la identidad, características y méritos de quienes iban entrando al teatro.

Después [...] fueron elegidos al azar dos espectadores para que se sumasen a los comensales, quienes comieron, bebieron y, para insistir en el contenido de su acción, ofrecieron diversos monólogos y diálogos alusivos al tema que motivó esta original representación [IG 23-2-2987].

So a demanda xenérica dunha política de creación de conciencia teatral —«para que el teatro figure en la vida de todos los ciudadanos, desde los niños de primera enseñanza hasta los jubilados de la tercera edad»—, reclamábanse axudas á

produción das compañías por un mínimo de trinta millóns de pesetas¹²²³, un maior apoio aos Circuitos Teatrais¹²²⁴ e a revitalización dos festivais de Cariño e Ribadavia.

Porén, eran dous os puntos sobre os que máis insistía a reivindicación dos profesionais: o incremento significativo do importe das subvencións á produción¹²²⁵ e a garantía dun mínimo de quíntas representacións para unha decena de pezas doutros tantos grupos galegos. Temos sinalado xa [vid. 5.1] como a reclamación corporativa se desprazara sutilmente dos intereses xerais do sistema teatral á obtención de melloras laborais para os traballadores dos palcos, que entendían que defendendo os seus postos de traballo estaban a defender o teatro galego¹²²⁶. Non sorprende, pois, que fóra de frases máis ou menos tópicas como a reproducida no parágrafo anterior, non se demandase ningún tipo de intervención concreta en favor da recuperación de espectadores, por exemplo. Desde a Asemblea tampouco se tomaba en consideración nesta altura o aumento da dependencia da produción teatral a respecto dos poderes públicos que se estaba a instar.

No xeral, os creadores teatrais non chegaban a distinguir con total clareza a renuencia aos repertorios alternativos galegos que se estaba a establecer entre a cidadanía galega e aínda consideraban que a consolidación dun sistema teatral autónomo do español pasaba exclusivamente pola mellora das circunstancias laborais dos traballadores dos palcos e o patrocinio público dun número suficiente de funcións. Nesta altura, a capacitación profesional dos actores, a posta en andamento dunha planificación cultural decidida e coherente que xerara cohesión social á volta duns repertorios distintivamente galegos –nomeadamente a lingua– ou o alargamento das fórmulas de produción e consumo dos espectáculos teatrais non figuraban entre as prioridades da reivindicación.

¹²²³ «[...] para producir los proyectos previsibles de todas las compañías gallegas que no pueden llegar a realizarse sin subvenciones oficiales» [IG 25-2-1987]. Segundo declaraba Xulio Lago, en 1987 a Xunta tiña previsto dedicar á política teatral dez millóns de pesetas [IG 19-2-1987]. Viran xa que o CDG non era a panacea e demandábase que se investise noutros proxectos: «El Centro tiene su razón de ser y debe seguir viviendo con su propio presupuesto, incluso sin necesidad de utilizar una parte en coproducciones, pero debe haber ayudas específicas para los demás proyectos» [IG 23-2-1987].

¹²²⁴ Eduardo Alonso [2003: 56] explícanos o que eran: «Em 1985 foram criados os chamados “circuitos teatrais”, coordenados pela, na altura, Direcção Geral de Cultura que, em colaboração com diversos concelhos, apresentou um sistema sólido de distribuição teatral».

¹²²⁵ «Lago advirtió que, en la campaña pasada, la Xunta concedió algunas subvenciones, entre 50.000 y 100.000 pesetas para producciones que nacían con un presupuesto inicial próximo a los dos millones» [IG 19-2-1987].

¹²²⁶ Nos títulos das crónicas aparecidas na prensa diaria adivíñase a sensación que se estaba a espallar na sociedade de que os actores ollaban principalmente para os seus intereses particulares: «El colectivo teatral gallego reivindica atención oficial» [IG 19-2-1987], «El teatro profesional gallego reivindica ayuda profesional» [IG 3-3-1987] etc.

Uns días após a cea, unha comisión delegada da Asemblea comezou unha serie de contactos con institucións e partidos políticos¹²²⁷, solicitando que fosen presentadas no Parlamento galego as inquietudes do sector e que se incluíse nos orzamentos da Comunidade Autónoma unha partida económica para o teatro profesional galego. No diálogo mantido co Executivo que presidía Fernández Albor, a asociación profesional reclamou a concreción das boas intencións en medidas concretas:

El portavoz de la asamblea consideró muy satisfactorio el hecho de que, por primera vez, un conselleiro de Cultura haya entablado diálogo directo con el colectivo teatral.

En el lado negativo del encuentro acusaron la falta de un compromiso más concreto que pueda resolver los problemas que tienen las compañías teatrales independientes para proseguir con su labor cultural que, en años precedentes, pudo desarrollarse con más desahogo. [...]

Reconocen los miembros de las asambleas que no solamente es la Consellería de Cultura quien tiene que aportar ayudas, ya que también éstas deben partir de diputaciones, ayuntamientos, entidades de ahorro y fundaciones. No obstante, temen que la ambigüedad conceptual de algunas partidas que reciben los entes locales y que, en principio, deberían servir para ayudar al teatro, puedan desviarse en otras direcciones [IG 10-3-1987].

A petición de axuda fíxose extensiva ao Goberno central, denunciando o rexeitamento sistemático do Ministerio de Cultura aos proxectos presentados polas compañías galegas para obter subvencións e a nula atención que o Instituto Español de Emigración estaba a prestar en materia teatral ás comunidades galegas do exterior. Coas competencias en materia de cultura transferidas, esta vía demostrouse absolutamente estéril.

Entre a chea de peticións e reivindicacións realizadas polos profesionais do teatro galego asomou unha idea que nun principio pareceu caer en saco roto, mais que acabaría por se concretar uns anos máis tarde: a creación dun ente teatral autonómico¹²²⁸. O goberno de Albor saído do pacto asinado o 27 febreiro de 1987 entre Coalición Popular (CP) e a dividida Coalición Galega (CG) sobrevivía nun ambiente de inestabilidade e falta de apoios que non permitía tomar iniciativas dese calado [Cao 2005: 205]. No entanto, no mes de setembro esta situación mudaría drasticamente co triunfo dunha moción de censura e a toma de posesión do goberno tripartito integrado polo PSOE, CG e PNG. O Instituto Galego de Artes Escénicas e Musicais (IGAEM) faríase realidade en 1990.

¹²²⁷ Entrevistáronse con Ramón Piñeiro, presidente do Consello da Cultura Galega, o conselleiro de Cultura –Alejandrino Fernández Barreiro–, o presidente da Xunta –Xerardo Fernández Albor– e os portavoces dos diferentes grupos parlamentares.

¹²²⁸ «Los profesionales del teatro piden al Gobierno gallego la creación de un marco institucional adecuado que tenga capacidad para «acoger seriamente las necesidades de este sector y contribuir firmemente a la normalización de la estructura teatral» [IG 25-2-1987].

5.5.2. Un empeño patrimonializador: o *Dicionário de teatro galego (1671-1985)*

Fronte á mobilización xeral do colectivo profesional, focada na demanda de investimentos directos na produción e distribución de espectáculos teatrais, algúns elementos illados do sistema centraron a súa actuación nunha reivindicación diferente. Estas persoas consideraban que os problemas da creación escénica en Galiza ían alén da carencia de recursos económicos, pois dúas décadas despois da recuperación da actividade dramática galega a súa institucionalización continuaba a ser moi feble¹²²⁹, non se estaban a patrimonializar socialmente os produtos semióticos xerados polo sistema e a incidencia do teatro galego como elemento de cohesión social era moi reducida.

Unha destas escasas accións deuse a coñecer en 1987. Tratábase do *Dicionário do teatro galego (1671-1985)*, co que arrancaba a colección Biblioteca do Arlequín e cuxos autores eran Manuel Lourenzo e Francisco Pillado¹²³⁰. O volume nacía como resultado das prolongadas pesquisas realizadas polo binomio Pillado-Lourenzo desde os tempos de TEATRO CIRCO¹²³¹ e do coñecemento acumulado a partir das sucesivas empresas teatrais –ou vinculadas co teatro– en que se tiñan embarcado. Con el demostraban, máis unha vez, o lugar central que ambos ocupaban no sistema como incansábeis dinamizadores dunha actividade que vivía permanentemente ameazada de asimilación polo correlato español. O *Dicionário* non era un froito illado, pois daba continuidade ao vector iniciado polos autores con *O teatro galego* (1979):

Coas primeiras fichas compuxera-se un *Catálogo de autores teatrais*, que ía ser publicado nun daqueles clandestinos boletíns do teatro independente que nunca chegaban a ver a luz. Contodo, o *Catálogo* fora-se ampliando e corrixindo –con máis teima do que dedicación sistemática–, até que xa pareceu suficiente para documentar unha pequena historia que se chamou *O teatro galego* (1979), prolongada, ou mellor, precisada, por unha

¹²²⁹ Non se contaba cunha Escola oficial, non se entregaban premios, case non existían publicacións especializadas, carecíase dun corpo crítico con poder canonizador que sancionase uns repertorios sobre outros... Vilavedra [1998b: 118] enfatiza esta última circunstancia: «[...] os problemas de institucionalización que padeceu e padece o discurso teatral galego non son alleos ó problemático desenvolvemento do discurso crítico e parateatral. Digamos simplemente que ambos se desenvolven de xeito igualmente errático e que, se ben cada un deles padece os seus propios males endémicos, ambos comparten un exceso de dependencia do azar e o posibilismo que vai moito máis alá do que sería razoable e desexable».

¹²³⁰ Os autores manifestaban no «Prefacio» a nula atención recibida polo seu proxecto de parte das institucións, pois o libro «[...] esperou inutilmente a protección institucional solicitada polos autores ao Consello da Cultura Galega (1983) e mais á Consellaría de Cultura e Benestar Social da Xunta de Galiza (1986)» [Lourenzo e Pillado 1987: 10].

¹²³¹ O *Dicionário* comezara a se xestar dúas décadas antes: «Este breve *Dicionário do teatro galego* comezou a elaborar-se a fins dos anos 60 para uso privado dos autores, empeñados daquela no estudo sistemático dun teatro de curta e limitada biografía e pouca ou nula historiografía, como era, e aínda en parte o segue a ser, o noso» [Lourenzo e Pillado 1987: 10].

Antoloxía do teatro galego (1982), obras que non tiveran outro fin nen obxectivo que os de impulsar os estudos teatrais, como parte dunha comun empresa de cultura e de país.

Ademais de coaduxar á institucionalización do fenómeno teatral galego, o principal obxectivo da publicación consistía na patrimonialización da historia dramática de Galiza e dos seus produtos¹²³², de maneira que non fosen devorados polas fauces do esquecemento, como tantas outras facetas da cultura galega. A recensión incluída no número 98 da revista *Grial*¹²³³ salientaba esta dimensión do libro:

O teatro é, xunto coa novela, un dos territorios máis pobres da literatura galega. [...] Sempre ouvimos laios sobre as «maladanzas» dos nosos teatros, sobre a pobreza dos nosos espectáculos teatrais, sobre a pobreza (aínda certa) da nosa infraestrutura (locais) e da nosa superestrutura (textos) teatral. Pero a colleita, parece ser, non é tan cativa. E para demostrala, os responsábeis da Escola Dramática Galega, da compañía estável Luis Seoane, e de tantas outras iniciativas teatrais: Manuel Lorenzo e Francisco Pillado Mayor, dan ao prelo un dicionario de teatro galego, con bon mollo de entradas.

Por tal útil, saberemos de cousas que non podíamos imaxinar os que estabamos fóra dese mundo [...] [X.G.G. 1987].

Reproducindo a estrutura dun dicionario, Lourenzo e Pillado realizaban un censo exhaustivo de todos os elementos que conformaban o conglomerado de creadores do sistema teatral galego:

Da A á Z, todos os homes e mulleres, actores, directores, dramaturgos ou comediantes, grupos ou publicacións, estreos ou traducións, todo canto se moveu dentro do teatro galego está neste dicionario, que, cando menos, é útil, pois aparte da cantidade de datos que entregan os autores poderemos ver como a liuta por un teatro nacional galego (aínda por conseguir) ven de lonxe [X.G.G. 1987].

A través da súa dimensión diacrónica, os autores recuperaban un dos principais argumentos lexitimadores da actividade dramática galega [vid. 2.1.3.]¹²³⁴. Aliás, a catalogación envolvía dignificación –non se estuda e cataloga o que non ten valor–, de maneira que se loitaba contra certos preconceptos negativos que se viñan

¹²³² As especiais circunstancias en que se desenvolveu o teatro galego dificultaron enormemente o traballo «[...] debido a la imprecisión de datos, inexistencia en ocasiones de archivos u otros lugares con documentación necesaria para confirmar ciertos acontecimientos. E incluso la falta de exactitud en los testimonios de personajes todavía vivos, que no se preocuparon de guardar escritos u otras pruebas [...] Los datos que consiguieron son el resultado de consultar bibliotecas públicas, archivos, hemerotecas, revistas de distintas épocas, entrevistas con protagonistas vivos, visitas a coros y grupos de teatro, obras fundamentalmente de Carballo Calero y Leandro Carré, y mucha correspondencia. Aún así, Francisco Pillado reconoce que hay datos que no están recogidos, sobre todo de antes de la guerra civil» [X. Gómez 1988].

¹²³³ Como exemplo paradigmático da nula atención prestada ao teatro desde as plataformas con poder canonizador, no período 1985-87 a revista *Grial* unicamente publicou, fóra dos números monográficos dedicados aos grandes clásicos, un breve estudo de Fernán-Vello [1985] –«O teatro galego actual»– e unha única recensión sobre publicacións referidas á escena –a de Xesús González Gómez [X.G.G. 1987] a propósito do *Dicionario*.

¹²³⁴ O teatro galego tiña dereito a existir porque viña existindo desde había tempo, porque tiña historia; non se trataba do capricho dun feixe de insensatos ou dunha entelequia imposta pola Xunta.

asociando ao teatro galego, así como contra calquera pretensión reduccionista. Finalmente, recollíase un colectivo de creadores –dramaturgos, actores, directores...– densificado e estratificado, evidenciando a complexidade da rede de relacións que definían o sistema.

Directamente, a EDG non tivo nada a ver coa edición do *Dicionário do teatro galego*, mais a ninguén se lle escapaba a relación dos seus autores coa cooperativa coruñesa nin o papel que TEATRO CIRCO–ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA (e LUÍS SEOANE) xogaran no proceso de recollida de información. Por este motivo, o capital simbólico da institución coruñesa –implicada activamente na presentación pública do libro¹²³⁵– viuse reforzado co prestixio que esta publicación acrecentou ao que xa tiñan Lourenzo e Pillado. A ESCOLA, así, continuaba a ser percibida como un centro onde confluían ou se xestaban valiosas actuacións –aínda que na práctica demostrábase enormes dificultades de adaptación á realidade profesional que se estaba a configurar.

5.5.3. A marxinalidade do proxecto didáctico da EDG

A capacitación dos envolvidos na produción de espectáculos non figurara entre os puntos de actuación da política teatral presentada en 1984 pola Consellaría de Cultura e tampouco nesta ocasión fixo parte do conxunto de reclamacións que a profesión lle realizaba á Xunta de Galicia. Na composición de lugar que os traballadores do teatro se facían da situación en que vivía o sistema teatral, a formación non ocupaba un lugar preeminente. Na súa opinión, eran moitos os obstáculos que se presentaban diante da definitiva instalación social da actividade dramática propia, mais, en conxunto, consideraban que eran consecuencia dunha insuficiente intervención governativa en favor do teatro. Preocupados pola supervivencia dos seus centros de produción e instalados na dinámica petitoria, durante estes anos non souberon, no xeral, realizar unha auto-análise que avaliasse o seu grao de responsabilidade na delicada conxuntura en que se encontraban. Neste sentido, reclamar posibilidades de formación envolvía o recoñecemento implícito de eivas que o *ego* de moitos deles non estaba disposto a recoñecer e a formación permanente concibíase nas táboas dos palcos. Por iso, ninguén alzou a voz porque o ciclo de cursos promovido polo CDG en 1985 non tivese continuidade nos anos sucesivos¹²³⁶.

¹²³⁵ A EDG organizou un acto de presentación o 2 de decembro na Librería Couceiro da Coruña, en que interviron os autores e a profesora Pilar García Negro.

¹²³⁶ O seu primeiro director explica as expectativas no terreo formativo que se crearan á volta do CDG: «Quando foi criado o Centro Dramático Galego, julgava-se que no ano seguinte iria ser criado um centro de formação, entendido como um acesso natural, embora não único, à profissão e, portanto, o elemento

É certo que en agosto de 1986 a Asociación de Actores, Directores e Técnicos¹²³⁷ organizou –co apoio da Consellaría de Cultura– un curso de voz impartido por Jesús Aladrén¹²³⁸, mais tratouse dunha actividade totalmente anecdótica pola brevidade do mesmo –quinze días– e a falta de conexión con outros seminarios en que poder proseguir a aprendizaxe.

Por outro lado, a deficiente competencia lingüística dos actores para se desenvolver en galego –factor de enormes consecuencias sobre a aceptación popular, como xa se apuntou [vid. 5.2.1.2.]– non era tomada en consideración nesta altura, de maneira que o colectivo profesional en ningún momento demandou oportunidades para mellorar o seu coñecemento do galego.

Canto á eventual creación dunha Escola oficial, foi frecuente entre os actores profesionais a idea de que só serviría para provocar unha inflación de actores e actrices que ameazaría o seu *statu quo*. E se os creadores non a reclamaban, ninguén o ía facer por eles. Habería que agardar a xuño de 1988 –coa celebración en Ferrol do Primeiro Encontro de Teatro Profesional– para ver reaparecer a demanda de creación en Galiza de estudos oficiais de Arte Dramática.

No final do tramo que nos ocupa, algún analista puña o dedo na ferida e denunciaba o autodidactismo autocondescendente dos intérpretes galegos:

Aman o teatro, pero o seu amor polo que fan non compensa a aprendizaxe das táboas. Se antes de que se alce o pano non superaron o exame de diceren «non» de vinte formas diferentes (desde o abraio ata a dúbida, pasando pola xenreira ou a preguiza) difícilmente poden ofrecer ós espectadores outra cousa que non sexa unha lería depredada de memoria. Simplesmente con interpretar ben, a presenza do teatro galego sería unha cousa ben distinta, fora este ou estoutro o xénero dramático; boa ou mala a obra representada.

No tocante á formación dos actores e das actrices hai moito camiño por diante aínda. Malia ós esforzos de grupos como a Escola Dramática Galega, pola que pasaron practicamente tódolos que poden vencer os atrancos de calquera papel e ensumirse nas súas personaxes. Isto ven demostrar, xa que logo, que o *autodidactismo* como norma xeral e case unívoca non é base suficiente para un grupo de teatro [Vilela 1987].

A xeneralización podía ser inxusta¹²³⁹, mais, certamente, moi poucos profesionais demostraran un interese real por formarse, coas repercusións que isto

que iria fornecer ao Centro Dramático os profissionais imprescindíveis em todos os ofícios teatrais. Não foi assim, e um centro de formação na Galiza é uma necessidade que urge satisfazer com urgência» [E. Alonso 2003: 55].

¹²³⁷ Lembremos que a instrución non figuraba entre os seus obxectivos fundacionais: «[...] los fines de la misma son defender los intereses laborales de los actores gallegos y la captación de trabajo» [IG 26-4-1985].

¹²³⁸ O curso celebrouse na segunda metade do mes de agosto.

¹²³⁹ Así o recoñecía o propio comentarista: «Endebén, non sería exacto nin xusto facer común un mal moi espallado. Entre os actores que loitan por facer do seu oficio unha arte indiscutible aboian figuras que son quen a defender con toda dignidade –e máis ca iso– calquera papel. Pero o seu labor ensúmesese, pesie a todo, na mediocridade que os arrodea» [Vilela 1987].

tiña nas fórmulas repertoriais propostas polas compañías galegas¹²⁴⁰. Admiraba, no entanto, que fosen os oficios máis técnicos os que mostrasen unha maior capacidade de reciclaxe e adaptación ás circunstancias:

O mesmo diagnóstico non lle cadra, sen embargo, á técnica escénica que se está a ver en Galicia. É un fenómeno difícil de entender: deseños axeitados de vez, luminotecnias verdadeiramente rechamantes, vestuarios feitos con siso, postas en escea singulares esbouran por excesos de afectación dos actores e, sobre todo, polo costume de esnaquizar os textos a berros [Vilela 1987].

A falta dunha formación específica no terreo dramático podía facerse extensiva ao groso dos críticos e comentaristas¹²⁴¹, que exercían o seu labor guiados antes polo voluntarismo que pola sistematicidade ou a aplicación dun criterio definido, explícito e constante¹²⁴².

Neste contexto, unha entidade como a EDG, que nacera coa pretensión de dotar ao sistema teatral galego dun centro estábel de formación [vid. 2.2.2.] –ora constituíndose ela propia na escola dramática de Galiza, ora promovendo a creación dun instituto oficial de ensino– non achaba apoios reais para o seu propósito, nin desde a Administración nin desde o colectivo profesional. A falta de demanda social non valía como escusa, pois os cursos programados pola ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA contaban sempre cunha enorme aceptación:

Desde la Escuela Dramática Galega se constata una fuerte demanda de gente que, de contar con medios, apostaría por dedicar su vida al teatro, pero ni la administración autonómica ni la municipal parecen dispuestas a facilitar los canales apropiados para esa inquietud teatral que, como consecuencia inmediata, podría incidir sobre la primordial carencia del momento: la falta de formación de espectadores [Carbajo 1985]

A irrupción do CENTRO DRAMÁTICO GALEGO e da Asociación de Actores como promotores de oportunidades instrutivas para profesionais levaba a considerar que esta faceta ficaba agora atendida por esas entidades, algo que non sucedía coa educación en materia dramática destinada a sectores non involucrados directamente na produción espectacular, mais dos que dependía igualmente a saúde do sistema. Con

¹²⁴⁰ Limitacións e falta de diversidade, reiteración de modelos manidos, incapacidade de excitar a curiosidade popular, carencia de vías para dispende capital cultural ao público etc.

¹²⁴¹ Aínda en 1988, facíase moi difícil falar de verdadeira crítica especializada: «En canto á crítica teatral, se entendemos por esta “a arte de xulgar o valor, as cualidades e as fallas dunha obra artística”, semella un tanto esaxerado falar dela. Falemos máis ben de cronistas teatrais» [Lamapereira 1988: 233].

¹²⁴² Xosé Manuel Beiras [1987] chegou a envestir duramente contra as posturas pouco construtivas de certos críticos: «[...] a sultura pra exercer de crítico en arte adoita estar en razón inversa da criatividade do individuo exercente, e neste país existe unha especialmente abrumadora desproporción entre o minguado número dos que, contra todo temporal, saen a escea a expóñense á crítica, e as lexiões de críticos falangueiros e desenfadados –alfabetizados, analfabetos comúns ou hanalfabetos doutores– que se arremuñan como as moscas tamén sartriáns sobor de calquer papel impreso pra criticaren ás intrépidas xentes de teatro galegas que, pra maior INRI, *ne mángent pas á leur faim* coa profesión ou a afición» [Beiras 1987].

efecto, o espallamento da cultura teatral entre os diferentes grupos sociais que conformaban o público potencial do teatro galego continuaba sen ser asumido de maneira decidida por ningún dos elementos do sistema con capacidade para pór en andamento actuacións dirixidas a incorporar o consumo teatral ao *habitus* da cidadanía galega. Infelizmente, após as primeiras tentativas, tampouco tería continuidade a capacitación dos traballadores da escena promovida desde o CDG ou a Asociación e non programarían máis cursos até pasados varios anos. Desta maneira, a formación de profesionais ficaba tamén sen cubrir.

A ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA desexaba seguir atendendo estas dúas vertentes da educación teatral, tal e como viñera facendo desde a súa constitución. Porén, a crítica situación pola que atravesou nesta altura fixo que a súa intervención fose moito máis modesta que en etapas anteriores. Con todo, entre os anos 1985 e 1987 a EDG aínda organizou cursos de dramatización para mestres¹²⁴³, obradoiros específicos para actores¹²⁴⁴ e actividades de divulgación da cultura dramática –como conferencias¹²⁴⁵, lecturas dramatizadas¹²⁴⁶ etc. Así o explicaban na *Memoria 1986-1987*:

As actividades dramáticas tiveron varias expresións. Por unha parte, os CURSOS PARA ACTORES –aínda que escasos, artisticamente produtivos– e, por outra, os diversos ACTOS PÚBLICOS de carácter informativo.

Aliás, durante 1985 as actividades directa ou indirectamente promovidas pola ESCOLA atinxiron varias cidades galegas e, para alén do caso particular de Vigo e Cangas, estendéronse a Lugo e Ourense¹²⁴⁷. No entanto, a agrupación coruñesa non propuxo ningún proxecto concreto de creación dunha escola oficial: eran moitas as tentativas frustradas que acumulaba e non contaba con ningún interlocutor verdadeiramente interesado nunha actuación deste teor.

A pesar dos esforzos da EDG e doutras iniciativas máis ou menos exitosas que tiveron lugar nestes anos, o sistema teatral galego entraba en 1988 sen un centro

¹²⁴³ En abril de 1985 celebrouse na Coruña un curso de expresión corporal aplicada ao teatro impartido por Helena Ferrari e especialmente dirixido aos mestres. Cangas do Morrazo, Ourense e Lugo tamén acollerían este curso.

¹²⁴⁴ En decembro de 1986 tivo lugar unha experiencia teatral monográfica sobre *A doncela guerreira*, de Dieste: «La experiencia, dirigida principalmente a jóvenes actores, comprende las disciplinas de preparación corporal, interpretación y diseño de escenario y figurines, y serán impartidas respectivamente por Charo Barrio, Manuel Lourenzo y Xoán M. L. Eirís» [IG 22-11-1986]. Un ano máis tarde, Norberto di Giorno administrou un curso de cabaret, en que se abordou «la historia del cabaret, la técnica corporal, la coreografía, la improvisación, la técnica de maquillaje, los tipos de cabaret y el cabaret y el teatro» [IG 25-11-1987].

¹²⁴⁵ Miguel González Garcés ditou unha conferencia titulada «O teatro de Lorca no seu tempo» (16-10-1986) e Xosé María Dobarro fixo o propio con «O teatro de A. Vilar Ponte» (4-12-1986).

¹²⁴⁶ Coincidindo coa palestra de Miguel González Garcés sobre Lorca, os actores da EDG realizaron unha lectura dramatizada de *O paseo de Buster Keaton*.

¹²⁴⁷ Co patrocinio da Dirección Xeral de Cultura celebráronse nestas cidades cursos descentralizados –isto é, fóra da cidade herculina– promovidos pola EDG.

estábel de formación, véndose así privado dun elemento fundamental do agregado institucional. A situación xeral do teatro galego non semellaba, pois, tan marabillosa como nalgún momento se quixo ver:

En definitiva, o panorama é abraiante: actores que se tratan a si mesmos con pouco rigor; febles compañías que non son quen a deixar de mirar o seu embigo; unha sociedade que no quer reparar na arte que lle é propia; o abafo dunha economía de subsistencia... [Vilela 1987]

5.6. Síntese

Após a análise demorada dos movementos e tensións experimentados polo sistema galego de produción de espectáculos teatrais entre os anos 1985 e 1987, pódense tirar as seguintes conclusións sobre a participación da ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA no devir concreto dos acontecementos e o lugar que ocupou na rede de relacións, así como dos condicionantes que o sistema colocou no traxecto da cooperativa coruñesa:

- A unión que tiñan demostrado os principais axentes teatrais en 1984 quebrouse nesta altura en favor dos intereses individuais, feito que indirectamente deu pé á aparición sobre os palcos da temática metateatral e axudou a empurrar a ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA para posicións máis periféricas. Aliás, o acordo asinado entre os creadores e a Administración perverteuse até servir para que se fose instalando un inmovilizador paternalismo institucional achegado á dinámica clientelar que cultivaba o partido político instalado no poder. Como a planificación realizada desde o Goberno autónomo non nacía da vontade real de consolidación dun sistema cultural alternativo, a súa pouco convencida intervención non se mostraba eficaz e provocou en 1987 –coincidindo coa segunda grande onda de profesionalización– un novo movemento reivindicativo da comunidade teatral en demanda de apoios ao sector, protesta en que non participou a EDG.

- Durante o trienio 1985-87 estendeuse entre a cidadanía galega unha crecente resistencia pasiva en relación á substitución dos repertorios españois dominantes por outros especificamente galegos, fenómeno que se viu favorecido por unha falaz intervención governativa en favor dos repertoremas alternativos. Isto afectou moi negativamente á instalación social –e consecuente fortalecemento– do sistema teatral galego. Como non se infería ningún tipo de beneficio evidente para quen se sumase ás fórmulas teatrais galegas, a poboación non incorporou o consumo de produtos escénicos propios ao seu *habitus*. A concesión de certas axudas institucionais á

produción e distribución de espectáculos dramáticos non alcanzou a anular a progresiva perda de público e valiosos proxectos –como a LUÍS SEOANE– víronse condenados a morte. A EDG tentaría reverter esta tendencia a través da dignificación da lingua empregada nas encenacións.

- A ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA sumaba á complicada situación pola que atravesaba –a nivel orgánico, económico e de localización no propio campo teatral– os efectos da onda de oposición á configuración dun sistema cultural autónomo –moi activa no caso do Concello da Coruña. Para saír deste foxo, ensaiaría unha resposta a partir da revitalización –e profesionalización– do Departamento de Dramáticas e a promoción de fórmulas de creación e consumo teatral distanciadas das frecuentadas polas compañías galegas, modelos repertoriais que non recibiron unha sanción definitiva como referentes imitábeis.

- A pesar da perda de peso dentro do conglomerado de creadores que experimentara nos últimos anos, a EDG conservaba certo capital simbólico e algunhas das actuacións da institución –ou dos seus membros, a título particular– reforzaron a súa posición entre os axentes do sistema e axudárona a resistir a presión que a abocaba a posicións máis periféricas, de maneira que non se distanciou totalmente dos lugares máis privilexiados do sistema. Os *Cadernos*, o Concurso de Teatro Breve ou o *Dicionário do teatro galego* foron algunhas destas iniciativas. Porén, a cooperativa coruñesa non soubo aproveitar a oportunidade de se espallar ao sur do país e ter presenza permanente nas dúas grandes cidades galegas.

- Por outro lado, foi moi limitada a incidencia da ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA na evolución do sistema galego de produción teatral durante estes anos. A constitución dunha Escola oficial en que impartir estudos teatrais –un dos principais obxectivos polos que loitara a Cooperativa desde a súa creación– non figurou entre as prioridades do colectivo profesional e, porén, deixou de ser a principal promotora de actividades didácticas; as propostas repertoriais realizadas desde a plataforma dos *Cadernos* e o Concurso de Teatro Breve non foron canonizadas; a actividade nos palcos da ESCOLA diminuíu até case desaparecer e só foi recuperada a finais de 1986 –aínda que xa non conseguiu recuperar o peso no sistema que o colectivo tivera na década anterior–, e, finalmente, por moito que tentou ficar á marxe da progresiva homoxeneización de centros e procesos produtivos que estaba a propiciar a intervención governamental, tivo que ir cedendo parte da súa especificidade para se recuperar da tremenda crise que a atenazaba.

6. A DEFINITIVA MARXINALIZACIÓN DA EDG NO SISTEMA GALEGO DE PRODUCCIÓN TEATRAL (1988-1994). O FIN DA COOPERATIVA.

Desde o ano 1988 até a súa disolución en 1994, á ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA resultoulle cada vez máis difícil acomodar a súa natureza e funcionamento a un sistema de produción de espectáculos moi distanciados da sociedade e cuxa subordinación ao poder político non deixaba de medrar. Desarticulada e fondamente ferida polo enfrontamento que se producira en 1986 entre os dous grupos de socios, a Cooperativa foi caendo nun abatemento do que xa non se recuperaría nunca.

No bienio 1988-89, o Goberno autonómico estivo constituído por unha coalición de tres partidos encabezada polo PSOE¹²⁴⁸, de maneira que esta foi a primeira vez en que unha formación política non conservadora accedía á Xunta. Porén, neste período non se puxo en andamento unha intervención cultural decididamente galeguizadora que desactivase a resistencia pasiva que se fora espallando entre a poboación e, en contra do que inicialmente se podería agardar, a política teatral non mudou significativamente a respecto da que viñeran executando os gobernos anteriores.

Coa chegada ao poder de Manuel Fraga á fronte do refundado Partido Popular –vencedor nas eleccións autonómicas de 17 de decembro de 1989–, o control institucional sobre as manifestacións culturais aumentou e foron constantes as intervencións gobernamentais encamiñadas a obstaculizar a instalación social dos repertorios galegos alternativos. Baixo a aparencia de defensora dos valores tradicionais do país, a Xunta de Galicia impediu propositadamente calquera posibilidade de modernización ou alargamento das fórmulas propias de produción e consumo de bens culturais que puxese en perigo en Galiza a cohesión socio-semiótica á volta dos repertorios españois.

Esta política promotora da subalternidade topouse cun colectivo de creadores teatrais canso¹²⁴⁹ e invadido, no xeral, por un acomodaticio espírito de claudicación que permitiu que se consolidase unha estrutura de proteccionismo institucional que negaba calquera vía de iniciativa privada e impedía unha relación co público que non estivese mediatizada polo estamento político.

Neste contexto, unha inane ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA –cuxo proxecto fora esmorecendo e que só se mantiña polo esforzo individual e discontinuo de algún dos

¹²⁴⁸ O goberno tripartito estivo integrado polo PSOE, CG e PNG-PG.

¹²⁴⁹ Así o recoñecía Xulio Lago [1991: 48] na súa comunicación do I Encontro do Teatro Profesional celebrado en 1988, significativamente titulada «Síntomas dunha doenza»: «¿Por que non debatemos? Penso que, entre outras moitas razóns, hai unha importante: por cansancio, por aborrecemento».

seus socios— fixo aínda algún esforzo por aproveitar as escasas oportunidades que a nova conxuntura lle ofrecía, mais o modelo xa estaba definitivamente esgotado, as relacións entre os cooperativistas viciáranse e o entusiasmo doutros tempos ora esvaírase, ora procuraba outras canles polas que discorrer.

6.1. Divorcio entre o teatro e a sociedade galega. A dependencia da Administración autonómica

Segundo explicaba Eduardo Alonso, na disxuntiva entre procurar o apoio popular ou o institucional, nos primeiros anos noventa os participantes na actividade dramática galega tiñan optado claramente pola segunda das posibilidades:

No teatro, ou dependes do público ou da Administración. [...] a xente do teatro caeu na conta de que non se pode vivir sen cartos públicos. Outras alternativas non se barallan [...] [Luca de Tena 1991b].

O groso dos creadores teatrais galegos renunciaron a consolidar un mercado menos dependente das instancias gobernamentais, para cuxa consecución sería preciso contar cun público que tiña desertado en masa da celebración dramática promovida polos grupos da Galiza. Eduardo Alonso parafraseaba ao novo director do CDG, que negaba calquera vía diferente que non fose a dependencia da Xunta:

Ou como di Manuel Guede, fóra da Administración, toda realidade é efímera. É un xeito de velo un algo cínico, pero fóra dos cartos públicos, a vida é difícil, practicamente imposible para o teatro [Luca de Tena 1991b].

Efectivamente, no final da década de oitenta os profesionais rendéronse a evidencia de que tiñan chegado a un punto en que a súa actividade dependía case por completo da intervención da Consellaría de Cultura¹²⁵⁰ e —fóra da resistencia máis ou menos convencida que ofreceron os máis rebeldes—, acomodáronse a esta nova situación que intuían perniciosa mais para a que non eran capaces de alvitrar unha alternativa executábel á marxe dunha Xunta que se felicitaba por esa dependencia.

Con todo, antes de interiorizar por completo a súa subordinación ao Executivo, o colectivo teatral non amador aínda realizou un intento por deseñar unha planificación teatral ambiciosa que aglutinase os diferentes axentes e que aspirase a algo máis que

¹²⁵⁰ A administración local, as deputacións e outras entidades públicas ou privadas viráranlle as costas á actividade teatral galega: «[...] os concellos consideran ó teatro galego un irmán pobre da arte. Mentras contratan a grupos estatais por precios respetuosos, pagan ós galegos con cifras de compromiso e iso, se é que lles pagan, porque normalmente, as cidades galegas ven teatro gracias ó esforzo dos colectivos independentes ou á programación da Xunta. As deputacións, inantes cunha tímida programación, parecen ter deixada en mans do Goberno autonómico as responsabilidades. As caixas de aforro só se preocupan de prestar os seus locais para as representacións. Outro tipo de entidades, como as fundacións, iñoran que Galicia posúe un teatro [...]» [Novarro 1988b].

o mantemento ritualizado dun teatro galego en absoluto atractivo para unha sociedade que non o vivía como algo propio nin definidor da entidade social. Falamos do Primeiro Encontro do Teatro Profesional, celebrado en Ferrol en xuño de 1988, e a tentativa de envolvimento do goberno tripartito na promoción e defensa dun sistema teatral autónomo.

6.1.1. A relación co poder político

6.1.1.1. Un momento ambiguo: o Goberno tripartito (1987-1989) ¹²⁵¹

Oito meses despois da toma de posesión do Goberno tripartito presidido por Fernando González Laxe, o Ateneo Ferrolán reunía nunhas xornadas¹²⁵² aos profesionais das táboas co obxectivo último de alcanzar un proxecto xeral para o teatro galego, tal e como se recolle na publicación dos relatorios e conclusións que viu a luz tres anos máis tarde:

Nestes días o equipo de organización tenta poñer á vosa disposición unha estrutura e un espazo que sirva de lugar de encontro, debate e de posta en común de todos aqueles proxectos, ideas, reflexións, propostas e liñas de acción que vexades necesarios para posibilitar unha base sólida de desenvolvemento do Teatro Galego [*Primeiro Encontro do Teatro Profesional* 1991].

Nun momento de crecente individualismo e incomunicación dentro do colectivo teatral, pretendíase envolver a creadores e administración pública nun proxecto global co que loitar contra a imparábel tendencia de perda de público que se estaba a dar desde comezos da década, fenómeno que ameazaba a continuidade do teatro galego e que non se podía ignorar por máis tempo:

Despois dos anos difíciles [...], o teatro galego vive en 1988 unha das súas etapas cruciais. Non cabe dúbida de que actualmente o feito teatral é máis frecuente nos nosos escenarios e de que os actores están a vivir unha época de somentes tranquilidade económica [...] gracias á dobre e a unhas representacións cada vez menos anormais. No tanto, o público segue a amosar o seu descontento, e desconcerto.

As raíces deste desconcerto deberíanse buscar nunha inadecuada política institucional –empézase, mal, a casa polo teito e esquecese a infraestrutura–; na ineficacia dun Centro Dramática Galego, lastrado por ridículos presupostos, programacións sen coherencia e dependencia de factores parateatrais; no mutismo das institucións públicas e privadas; e na dispersión de propostas e personalismos dunha grande parte dos seus profesionais, por outra banda, únicos defensores e meritorios artífices do noso teatro [Novarro 1988b].

¹²⁵¹ A moción de censura triunfou o día 23 de setembro de 1987 co apoio de 37 dos 75 deputados da Cámara. O novo Goberno –integrado por PSOE, CG e PNG– tomou posesión o día 30 do mesmo mes. Nos cen primeiros días de goberno non se produciron novidades de transcendencia que afectasen ao sistema teatral, razón pola que a súa intervención é incluída neste capítulo –que se inicia en 1988.

¹²⁵² O I Encontro do Teatro Profesional tivo lugar no Ateneo Ferrolán entre os días 2 e 5 de xuño de 1988.

O tema transversal do Encontro foi, pois, a consolidación dun público e dun circuío estábel de exhibición, ou, noutras palabras, como crear unha estrutura que permitise levar as propostas das compañías á cidadanía nas mellores condicións e que aquelas resultasen atraentes. Por iso non admira que un dos relatorios que provocou máis controversia fose a do responsábel do circuío teatral valenciano, quen colocou a aceptación popular como un dos factores a ter en conta para a concesión de axudas institucionais¹²⁵³. Os colectivos dramáticos galegos negábanse a admitir como elemento baremábel a resposta popular perante as súas propostas e rexeitaban, por reducionista, o recurso a fórmulas cómicas ou facilmente consumíbeis para gañar espectadores. Con todo, para alén de reflectir sobre a estrutura teatral que Galiza precisaba, cumpría realizar un profundo exame das causas polas que o público non acudía ás encenacións galegas. Isto explica que moitos dos relatorios e mesas de traballo xirasen á volta da relación do teatro coa cidadanía¹²⁵⁴.

Por fin, parecía que os profesionais comezaban a intuír a renuencia social aos repertorios alternativos que se fora espallando na cidadanía galega¹²⁵⁵, aínda que continuasen a considerar a falta dunha planificación institucional coherente como a causa principal da precaria situación en que se achaba a actividade dramática galega. Un reticente Constantino Rábade, no entanto, lamentaba que esta necesaria tentativa de procurar vías de achegamento ao público chegase con tanta demora e que a confusión invadise a súa convocatoria:

Resulta pasmoso este galimatías, sobre todo si nos preguntamos acerca del significado de un congreso de teatro gallego a estas alturas, tras una tentativa anterior frustrada y una trayectoria incoherente de más de un lustro. Así pues, la confusión parece mayor, ensombreciéndose la posibilidad de recuperar la credibilidad del público y una reconciliación inaplazable de la farándula gallega con nuestro contexto social e histórico [Rábade 1988].

¹²⁵³ Así o relataban as crónicas: «Pero onte a polémica estivo centrada especialmente arredor da intervención de Toni Pastor, responsable do circuito teatral valenciano. Nesta comunidade o éxito de público é unha cuestión básica para conceder subvencións ós distintos grupos, en tanto que en Galicia o criterio utilizado é o de que hai que potenciar a tódolos grupos, en función das dificultades coas que as compañías do país se atopan á hora de poder competir con grupos chegados de fora, mellor subvencionados e por tanto con unha maior capacidade de captación» [Sandoval 1988].

¹²⁵⁴ Unha mesa de traballo estivo centrada na «Programación teatral» e outras dúas analizaron a relación dos creadores co público («Unha escritura teatral para a sociedade galega» e «A relación creador-espectador»). Aliás, atendeuse a función da crítica e os medios de comunicación («Análise de espectáculos. A crítica teatral» e «O espectáculo teatral e os medios de comunicación social. A información teatral»). Entre os ponentes oficiais, tratou este tema Manuel Guede («¿Que teatro demanda a sociedade galega?») e Cándido Pazó focou, como ponente libre, o tema crucial do modelo lingüístico dos palcos («A lingua galega no teatro: aptitudes-actitudes»).

¹²⁵⁵ «¿Qué teatro demanda a sociedade galega?», preguntábase Manuel Guede na súa ponencia. O circuío teatral galego reducíase cada vez máis e a falta dun público estábel incluíase entre os factores que explicaban esa situación: «[...] quizais o máis importante, (xa que sen público o teatro perdería o seu sentido) é a creación de público teatral» [Blanco Epifanio 1991: 43].

Tanto os promotores do Encontro como os profesionais da escena desexaban contar coa presenza dos políticos, sen cuxa participación sabían que non era factíbel encarar unha planificación teatral minimamente ambiciosa. Neste sentido, a comparecencia na xornada inaugural de Raquel Casal, directora xeral de Cultura, supuxo un importante indicador da vontade do Goberno de iniciar unha colaboración frutífera¹²⁵⁶. A grande novidade foi o anuncio da preparación da lei de creación dun ente teatral autónomo que a profesión reclamara nas mobilizacións do ano anterior¹²⁵⁷. Porén, pasou desapercibido o feito de que na exposición que Casal realizou sobre a intervención que estaba a levar a cabo desde o Goberno en favor da actividade dramática galega non figurase ningunha medida destinada expresamente á recuperación do público, fóra do achegamento das propostas á cidadanía que a desexada diversificación dos espazos de exhibición permitiría:

«Desde la Administración se está procurando que estos profesionales tengan el campo donde desarrollarse. Es decir, por una parte están las subvenciones al montaje de promoción teatral, con ayudas directamente a los actores para su formación y también el apoyo a la infraestructura teatral, de tratar que espacios que hasta ahora no hayan sido ocupados o usados como espacios teatrales, con ayudas de la propia consellería puedan ser escenarios dignos donde representar la obra teatral [IG 3-6-1988]

A atención prestada ao Encontro polas instancias governativas fixo que, a pesar dalgunha polémica¹²⁵⁸, as xornadas se clausurasen coa sensación de ter aberto

¹²⁵⁶ A prensa recollía o desexo expresado por Casal: «La directora general manifestó que tenía esperanza en que este primer encuentro contuviera un debate sincero, un debate interesante y que las conclusiones vayan también por este camino “por bien del teatro gallego y del teatro universal”. Refiriéndose a la actuación de la Consellería de Cultura en este campo, dijo que se está este año provocando todo este tipo de debates en diversos niveles del medio cultural. “Será un año que sirva para reflexionar sobre los casi seis años de autonomía y que nos dejen unas vías para plantear cara al futuro si la política cultural debe caminar, cómo y por dónde”, indicó» [IG 3-6-1988].

¹²⁵⁷ «Raquel Casal informó de que la consellería está preparando la Lei do Instituto Galego de Artes Escénicas e da Música, a la que se le están dando los últimos toques para en breve poder presentarla al Parlamento y también en ese momento darla a conocer al mundo de las artes escénicas para que aporten las ideas necesarias» [IG 3-6-1988]. O último día do Encontro, Antón Louro, subdirector xeral de Promoción Cultural explicaría polo miúdo este proxecto de lei.

¹²⁵⁸ Por exemplo, a xurdida pola filtración da listaxe de grupos beneficiarios nese ano das subvencións concedidas pola Consellaría. Os medios escritos facíanse eco desta controversia: «De forma oficiosa, as subvencións xa foron dadas a coñecer anque o titular do Departamento, Alfredo Conde, non as asinase aínda. Para algúns grupos teatrais, non se utilizaron criterios lóxicos na súa concesión. Nos recentes Encontros de Profesionais de Teatro celebrado en O Ferrol, este tema foi posto sobre a mesa e segundo fontes fidedignas foi a causa de que, en certo modo, as subvencións sufriran un compás de espera. Parece ser que non satisfaceron a ninguén» [ECG 14-6-1988]. Embora non existisen evidencias, todo o mundo deu por certa a rectificación: «Unha comisión técnica da Consellería de Cultura manterá hoxe unha reunión co fin de repartir entre os grupos galegos os 35 millóns de pesetas asignados para subvencións teatrais. Despois de ser asinados polo conselleiro de Cultura, Alfredo Conde, os resultados da reunión serán feitos públicos mañá mesmo. Este ano, o concurso de subvencións foi o mais polémico de cantos se levan realizando ata o momento ata tal punto que, segundo diversos grupos teatrais e a Asociación de Actores de Galicia, esta reunión é a rectificación dunha anterior que no pasado Encontro de Profesionais do Teatro en Ferrol foi calificada de “fraude”» [A.R. López 1988b].

unha esperanzadora vía de diálogo coa Xunta, circunstancia que foi celebrada como un rotundo suceso:

Además se logró, como afirman los organizadores y como se pudo comprobar algo que no se había producido en Galicia en mucho tiempo: un diálogo abierto entre la gente del teatro (los «teatreiros») y altos representantes de la administración autonómica. Los portavoces de la Consellería de Cultura, departamento que tampoco se salvó de ser duramente criticado, adquirieron en Ferrol una serie de compromisos verbales que se plasmaron fundamentalmente en uno: tener en cuenta en próximas reuniones a los «teatreiros» para el reparto, con otros criterios a los actuales, de subvenciones [LVG 6-6-1988].

Algúns indicios –como a creación en 1988 do Premio Álvaro Cunqueiro para Textos Teatrais– parecían demostrar que o Executivo galego optaba por unha defensa convencida do teatro propio e uns repertorios culturais diferenciados dos españois. Así o declaraban Bonifacio Barreiros e Antón Louro [1989] –director e subdirector xerais de Cultura, respectivamente– con motivo da celebración do Día Internacional do Teatro de 1989:

[...] o actual Goberno galego está empeñado teimosamente no compromiso do salto cara adiante. Xa non se trata da propia sobrevivencia teatral, nin tan siquiera de asegura-lo futuro das producións, estamos a traballar dun xeito diferente, tanto en cantidade como en calidade. Trátase, xa que logo, de adapta-la Arte Escénica Galega ó momento sociocultural: do como e porque do teatro no «Proxecto Cultural Galego», é dicir, da modernización teatral, da irrupción das novas maneiras tecnolóxicas de produción e difusión, da incorporación europea ó novo quefacer escénico. En fin, facer competitivo o novo Proxecto Global da Cultura [...]

O noso esforzo en a prol da Arte Escénica pasa polo diálogo, pola cooperación entre todos e cada un dos axentes teatrais a carón da calidade, da millora das condicións de traballo das xentes da cultura, e da organización racional dos espectáculos desde a Institucións Autonómica.

Non obstante, para decepción dos traballadores dos palcos, a política concreta desenvolvida polo PSOE tanto desde a Xunta como desde as Deputacións ou as corporacións municipais non se correspondeu coas declaracións de Barreiros e Louro e non só non loitou eficazmente contra a resistencia que a cidadanía galega estaba a mostrar fronte os repertorios alternativos, senón que acolleu no seu seo activos moi belixerantes contra o fortalecemento da cultura galega. O Goberno autonómico estaba en mans dun tripartito que lideraba unha formación política de esquerdas¹²⁵⁹, mais iso non significou que defendese con convicción a construción nacional á volta dun sistema cultural autónomo do español.

Así, dez días após o Encontro de Ferrol, Vicente Montoto declaraba sen rodeos: «Os socialistas son unha apisoadora que por onde pasa non volve medrar a

¹²⁵⁹ «[...] o período do Goberno tripartito representa o primeiro e único momento histórico no que a sociedade galega foi gobernada por grupos políticos e sociolóxicos non hexemonizados pola elite dominante tradicional» [Cao 2005: 217].

herba» [A. R. López 1988b]. As esperanzas que o teatro autóctono –e, no xeral, a cultura galega, «colonizada e alienada polas culturas foráneas», en palabras do actor– depositara nun goberno non conservador víronse frustradas perante unha intervención limitada ao nivel máis superficial, continuadora en grande medida do feito polos gobernos anteriores e, por tanto, perpetuadora da subalternidade:

«A Administración e a Xunta», dixo, «carece dunha política unitaria e coherente. Todo o que fagan vai ser sempre unha fantasmada. [...] A eles só lles interesa o “escaparate”, evitar problemas –problemas de imaxe, evidentemente– e que a xente non fale [...]».

«Neste país está todo por facer pero ninguén parece disposto a emprender esa empresa. O actor é só unha peza máis do desastre cultural no que estamos sumidos. Soamente se aunamos os criterios seremos capaces de, sen ser cubizoso, comezar o camiño. Queda moito por aprender, pero se non se nos dá a oportunidade ó final quedaremos sen teatro galego» [A. R. López 1988b]

Como denunciaba Montoto, as agresións e discriminacións aos grupos galegos non eran un feito illado, limitado a uns concellos [vid. 5.2.3], pois a resistencia activa agromaba até en Compostela¹²⁶⁰, centro neurálxico da actividade teatral galega:

«[...] en Galicia nunca existiron tantas propostas teatrais». [...] «Sen embargo», afirma, «ninguén se dá conta do potencial. O Concello de A Coruña, por exemplo, é un caso flagrante, mais propio de desequilibrados. O Concello non contrata a ninguén. En Compostela Cultural, o programa foi confeccionado con grupos de fóra» [A. R. López 1988b].

A actuación do concelleiro de Cultura compostelán, por exemplo, marxinando as compañías galegas da programación do teatro municipal, levou á Asociación de Actores a publicar na prensa local, a mediados de 1988, unha carta aberta ao alcalde en que se reclamaba unha verdadeira política de defensa dos repertorios galegos:

Distinguido Sr.:

A Asociación de Actores de Galicia recolle o sentir dos profesionais que solicitaron ser incluídos nas actividades programadas polo Concello desta cidade no marco do Teatro Principal, e que nin sequera recibiron xustificación de por qué non se lles tiña en conta, logo de obteren por parte do seu concellal de Cultura non unha negativa clara, dende un principio, senón aprazamentos continuados. [...]

Por ser esta xa a segunda vez que a case totalidade dos profesionais galegos se ven excluídos das programacións organizadas no seu concello, consideramos que esta é unha decisión lesiva non só para os mencionados profesionais afectados, senón para a cultura galega, cultura que o seu partido, desde o Goberno da Xunta, di querer normalizar; actitudes coma a do Excelentísimo Concello de Santiago de Compostela contradín radicalmente tales intencións [ECG 23-4-1988].

¹²⁶⁰ Este tipo de actitude refuxiábase nos preconceptos e na xeneralización: «Nunha recente entrevista da Asociación de Actores co alcalde de Compostela, Xerardo Estévez, o alcalde afirmou que “o teatro galego é moi malo e non enche ningunha sala. Fáltalle profesionalidade”. “Cando as clases dirixentes din estas cousas”, di Vicente Montoto, “queda claro que a súa vontade é a de acumular números e non a de crear uns criterios”» [A. R. López 1988b].

Alfredo Conde, conselleiro de Cultura, tampouco respondeu ás expectativas que os creadores galegos depositaran no novo Executivo e o seu labor foi logo cualificado de propagandístico e ineficaz:

A Consellería de Cultura centra os seus acios nunha laboura de «pantalla». Circuitos teatrais que non chegan á décima parte das vilas de Galicia –pero que engrosan os exercicios anuais–; ciclos teatrais en cidades onde xa se viron a práctica totalidade das obras que o integran; e pouco máis. Na súa defensa, a Consellería podería alegar falta de presuposto. Certamente, Cultura é un departamento marxinal dentro da Xunta e os seus presupostos apenas chegan para catálogos.

Sen embargo, nunca oímos ningunha reclamación do seu titular, Alfredo Conde, quen ademais de ser un perfecto relacións públicas nunca ausente nos eventos sociais, só se limita a executar os principios do seu partido: buscar postos adecuados para os seus amigos e repartir cuestionables subvencións [Novarro 1988b]

Para alén da convocatoria de subvencións¹²⁶¹, a tan agardada intervención institucional no mercado teatral –que sería reiteradamente reclamada polo colectivo profesional no Encontro de Ferrol– limitouse a un tenue fortalecemento do circuíto teatral que xa existía e á organización por parte da Consellaría de xornadas en que, con frecuencia, se incluían espectáculos que xa foran exhibidos nas localidades que as acolían. Un exemplo representativo deste tipo de programación foi o ciclo «Un país, un teatro»¹²⁶², celebrado nos primeiros meses de 1988 nas cidades de Vigo e A Coruña, en que se aproveitou o programa deseñado para unhas xornadas que se frustraran en Madrid:

«Un país, un teatro» é o lema dun ciclo teatral, consistente en nove montaxes de grupos independentes galegos subvencionados o pasado ano [...] Destas nove obras, catro serán reposicións en Vigo e outras tantas na Coruña.

Para Francisco Oti, o ciclo é un intento de retomar a desaparecida iniciativa do «Festival de Teatro» de Ribadavia [...] En calquera caso, para algúns profesionais do teatro, «Un país, un teatro» obedece máis a razóns políticas que estrictamente teatrais.

[...] Segundo outras fontes, o ciclo estaba plantexado dentro dunha semana de teatro galego en Madrid. Ante a imposibilidade de realizar este propósito, a Consellería de Cultura aproveitou a partida presupostaria para organizar a mostra en dúas cidades galegas [ECG 20-2-1988].

¹²⁶¹ En 1988 foron repartidos trinta e cinco millóns de pesetas entre vinte grupos profesionais e amadores. Un ano máis tarde, anunciouse unha «inversión directa de 250 millones de pesetas en espectáculos y circuitos teatrales» [FV 17-6-1989].

¹²⁶² Integrado polos espectáculos *Calquera vai á guerra*, de CARITEL; *Mullieribus*, de MEDUSA; *Xogos de damas*, de MALBARATE; *Fanxastoafganistanirán*, de MÁSCARA 17; *Quartet*, de TEATRO DO ATLÁNTICO; *A fraga do conde*, de MOUCHO CLERC; *Medea*, de PRODUCCIONS DO NOROESTE; *Cochos*, de UVEGÁ TEATRO, e *Nosferatu*, da ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA.

Estas iniciativas¹²⁶³ ora carecían de continuidade, ora non estaban concibidas realmente para axudar a consolidar en Galiza o consumo teatral de produtos espectaculares autóctonos.

A resposta desaprobatoria dos profesionais dos palcos que mereceu a actitude de Alfredo Conde en relación ao mundo teatral tivo un dos seus máximos exponentes no proceso de elaboración do proxecto de lei de creación do Instituto Galego de Artes Escénicas e Musicais (IGAEM)¹²⁶⁴. O proxecto, iniciado xa polo último gabinete de Xerardo Fernández Albor¹²⁶⁵, foi retomado polo titular de Cultura no primeiro ano de lexislatura do tripartito¹²⁶⁶. Porén, a súa tramitación parlamentar foi moi complicada –debido ás diferenzas de opinión dos socios de goberno¹²⁶⁷ e aos receos que provocaba entre os outros grupos a súa dependencia directa da Consellaría de Cultura– e estivo acompañado dunha intensa campaña das xentes do teatro en contra dos intereses presidencialistas de Conde e a subxección ao poder político que se propugnaba para o novo ente¹²⁶⁸. Aínda que os traballadores das táboas non foron directamente consultados¹²⁶⁹, as súas posturas atinxiron un importante eco

¹²⁶³ Existiu algunha outra de carácter totalmente anecdótico, como a concesión illada en 1988 dunha axuda da Dirección Xeral de Cultura para que TEATRO DO ATLÁNTICO levase *A maravillosa historia de Marly, a vampira de Vila de Cruces* a oito cidades da Arxentina.

¹²⁶⁴ Antón Louro explicou a natureza do organismo no Encontro do Teatro Profesional celebrado en Ferrol: «O IGAEM terá a súa sede en Santiago e englobará ó Centro Dramático Galego e a Xoven Orquesta de Galicia. As súas funcións serán as de encargarse da promoción, difusión e xestión política da actividade teatral, de danza, música e, proximamente, mimo. Tamén contempla a posta en marcha dunha escola de formación teatral» [DG 6-6-1988].

¹²⁶⁵ O conselleiro de Cultura, Alejandrino Fernández Barreiro, pedíralle a Eduardo Alonso que redixise un proxecto de Lei do Instituto Galego das Artes do Espectáculo: «Proxecto que foi aprobado polo Consello da Xunta o 14 de maio de 1987 para a súa tramitación na Comisión de Cultura do Parlamento Galego, e editado no Boletín oficial do Parlamento de Galicia o 26 de xuño de 1987. O anteproxecto pasou por varias fases de desenvolvemento, no que se acadou un amplo consenso por parte dos sectores profesionais e mesmo da Oposición –daquela o PSOE estaba na Oposición– do país. O futuro desta Lei viuse absolutamente truncado ó producirse o cambio de Goberno no mes de outono do ano 87 e retirar este o proxecto de Lei do Parlamento, para facer un novo. Este novo é o que foi aprobado polo Consello da Xunta o pasado mes de xullo deste mesmo ano, no que se presentan sustanciais modificacións con respecto ó anterior» [LVG 3-9-1988].

¹²⁶⁶ Así o anunciaba a prensa no mes de xullo a inminente aprobación do proxecto por parte do Consello da Xunta: «Aunque algunos miembros del ejecutivo entienden que hay cuestiones más urgentes que las teatrales en la agenda legislativa, el presumible interés del presidente de la Xunta, Fernando González Laxe, en sacar adelante el texto de su compañero político permite augurar un buen final para esta iniciativa [...]» [LVG 5-7-1988].

¹²⁶⁷ Algún medio chegou a falar, a propósito da aprobación desta lei, de «sorda batalla que se libra en los despachos de algunos dirigentes de los partidos que integran la coalición gobernante» [LVG 5-7-1988].

¹²⁶⁸ Eduardo Alonso chamaba a atención sobre esta importante mudanza: «Este IGAEM non ten nada que ver co que eu propuña. Xa na estrutura administrativa eu defendía un organismo o máis independente posíbel da profisión que era unha empresa pública. [...] Pero aquilo non foi porque o final dos debates cadrou coa separación daquel conselleiro e o seu sucesor, que era Alfredo Conde, xa non estaba dacordo porque quería un organismo máis atado do que el fose presidente» [Luca de Tena 1991b].

¹²⁶⁹ «Una ley unánimemente contestada desde diversos sectores afectados, actores, bandas musicales, asociaciones culturales, etc., que quedaron al margen de su elaboración y a la que consideran excesivamente “intervencionista”» [Molinero 1989].

mediático¹²⁷⁰ e conseguiron introducir na lei mudanzas significativas¹²⁷¹. A dilación que acumulou o debate fixo, no entanto, que a lei non fose aprobada antes da disolución do Parlamento o 19 de outubro de 1989, de maneira que o IGAEM non foi unha realidade –con novas modificacións– até o primeiro goberno de Manuel Fraga.

Aínda que os dous anos de goberno tripartito supuxeron «un avance na autonomización de Galicia tanto dende o punto de vista político como social» [Cao 2005: 217] e o desmantelamento da secular estrutura caciquil figurase entre os obxectivos da súa acción á fronte da Xunta¹²⁷², en ningún momento estas formacións políticas abrigaron o desexo convencido de traballar pola definitiva configuración na Galiza dun sistema cultural individualizado en que se integrase unha actividade teatral definida por uns repertorios diferenciados dos imperantes no resto do Estado español.

Cun mercado cada vez máis minguado, a dependencia económica das compañías galegas a respecto da Consellaría de Cultura foi en aumento e fíxose moi difícil unha actividade teatral profesional de iniciativa netamente privada. Antón Lamapereira [1988: 232] lamentaba a condescendencia coa que a maioría dos grupos asumían esta subordinación e non dubidaba en lles negar o cualificativo de «compañías privadas»¹²⁷³:

O teatro hoxe, como calquer outra actividade cultural, necesita, e así acontece na maior parte da Europa, apoio institucional, mais eu coido que o plantexamento que se fai por esas compañías non é o máis axeitado para unha normalización do teatro. Esta situación de dependencia da xenerosidade económica oficial seméllase alienante para o teatro e para os cómicos xa que esmorece a ilusión, afoga a creatividade e o risco que son, matino eu, ingredientes fundamentais do cómico.

Con efecto, estíbbase a producir unha auténtica suxección do colectivo teatral ao poder político, sen que se desenvolvese un proveitoso traballo conxunto entre creadores e Administración autonómica. A diverxencia entre os puntos de vista das

¹²⁷⁰ Os titulares non poden ser máis elocuentes: «El teatro no participó en la creación del IGAEM» [DG 28-7-1988]; «A lei do Instituto de Artes Escénicas e Musicais acusada de fomentar o dirixismo e a burocratización» [ANT 14-1-1989]; «Las protestas de los actores restan poder a Alfredo Conde en el Instituto Galego de las Artes Escénicas» [FV 30-3-1989]; «Actores, titiriteiros, bailarines y músicos, contrarios al proyecto de artes escénicas» [FV 18-1-1989].

¹²⁷¹ Talvez a máis importante foi a que afectaba á presidencia do ente: «Los profesionales de la escena y los grupos de la oposición en el Parlamento, que habían calificado de dirigista el primer texto, lograron desbancar al conselleiro como presidente del organismo. Tras haber sido consensuada la ley entre Xunta y Grupo Popular, el responsable del IGAEM será finalmente una persona nombrada por el consello del ejecutivo, aunque propuesta por el titular de Cultura» [FV 30-3-1989].

¹²⁷² Porén, mesmo neste punto a súa intervención non foi finalmente tan decidida como se podía agardar: «[...] as modificacións son mínimas sendo o Goberno tripartito incapaz, en dous anos e sometido a fortes presións externas e internas, de acometer cambios duradeiros que afecten á estrutura de poder asentada historicamente. Dous dos grupos eran, en realidade, continuadores do poder anterior (CG e PNG) polo que o cambio é relativo» [Cao 2005: 72].

¹²⁷³ «Deberían chamarse máis ben “Compañías de Protección Oficial”» [Lamapereira 1988: 232].

camadas dirixentes e os promotores da actividade dramática galega facíase cada vez máis notoria, tal como sinalaba Damián Villalaín, na altura director do CDG:

[...] non hai correspondencia entre as élites culturais e as élites políticas e económicas. Mentres o mundo da cultura móvese nunhas coordenadas un pouco mesiánicas, agardando que chegue o anhelado «día da normalización», as élites políticas e económicas operan con criterios puramente instrumentais e alleos a calqueira deseño de proxecto nacional e, polo tanto cultural. E as excepcións non fan máis que confirmar a regra [Ulloa 1989].

Villalaín conxecturaba igualmente a desmotivación que esa distancia entre creadores e os poderes económico e político podería chegar a provocar nos traballadores das táboas:

[...] é innegable que o teatro galego profesa polo seu país un amor que só é correspondido en moi poucas ocasións e de forma máis ben cativa. E cando digo «país» non me refiro só ó público, senón tamén ó poder político e económico, os medios de comunicación, etc. E unha situación así, cando se prolonga demasiado tempo, pode xerar sentimentos de frustración, escepticismo e amargura [Ulloa 1989].

6.1.1.2. O comezo da era Fraga e a completa perversión da planificación dos repertoremas galegos (1990-1994)

O 5 de febreiro de 1990, Manuel Fraga tomaba posesión da Presidencia da Xunta de Galicia após ter obtido o Partido Popular (PP) a maioría absoluta nos comicios de decembro, maioría que revalidaría nas seguintes eleccións autonómicas, celebradas en outubro de 1993. Comezaba así unha longa etapa –estenderíase até o ano 2005– de Executivos liderados polo ex-ministro franquista que, paradoxalmente, tiña encabezado o sector dos redactores da Constitución de 1978 máis contrario á configuración do Estado das Autonomías. A partir deste momento, Fraga propugnou para a súa formación política unha singular «galeguización» centrada na apropiación simbólica dalgúns referentes do galeguismo e nunha difusa filiación emocional aos valores máis tópicos e inmovilistas de pertenza á Galiza, desvinculada de calquera pretensión real de alcanzar a cohesión nacional á volta duns repertoremas culturais propios.

No período que vai desde 1990 á 1994 –ano da disolución da ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA– producíronse no campo teatral certas novidades que viñan impulsadas directamente polo Goberno autonómico, como a posta en andamento en 1990 da Feira de Teatro¹²⁷⁴ ou a aprobación definitiva da lei de creación do Instituto Galego de Artes Escénicas e Musicais. No entanto, tratábase ben de dar continuidade

¹²⁷⁴ A Feira do Teatro naceu co obxectivo de dar a coñecer a produción das compañías galegas aos programadores municipais. Celébrase desde 1990 en Santiago de Compostela –salvo a convocatoria de 1993, realizada en Ourense.

sen moita convicción a iniciativas que xa foran deseñadas durante a lexislatura anterior —é o caso do IGAEM—, ben de actuacións oportunistas e sen obxectivos prefixados¹²⁷⁵ coas que se pretendían calar as demandas dos teatreiros e que servían como argumento do labor da Xunta no terreo cultural diante de posíbeis reclamacións de inoperancia.

Por outro lado, as subvencións á produción e distribución de espectáculos teatrais mantivéronse e até medrou o seu montante¹²⁷⁶, mais as localidades galegas continuaron sen contar con programacións regulares¹²⁷⁷. A política de proteccionismo institucional desenvolvida nesta altura non era máis do que unha ilusión, porque encubría unha total ausencia de interese pola sorte da actividade dramática propia. Fernán-Vello [1992b] non dubidaba en tachala de «lenta deconstrución do teatro galego» nun artigo en que describía os desastrosos resultados que estaba a producir a actitude insidiosa da Xunta —á que acusaba de «perpetrar o teatricídio»— e a mol autocomplacencia do colectivo de creadores:

Os golpes instantáneos de diñeiro aplicados a esta arte producen un fruto gris e funcional. O público convertido en rebaño útil de billete lixeiro e institucional é un engano que non dura. A insistencia nun paradigma artisticamente deficitario provoca parálise, frustración, desleixo. O mediocre elevado a categoría de referencia empobrece, cega camiños, corta asas, precipita a caída do ánimo, instaura o limbo xeral da autocomplacencia, da non exixencia, da cativa satisfacción. Non existe peor forma de censura que aquela que se exercita na louvanza e celebración do mediocre: eis un maquiavelismo que aplicado ao teatro resulta aterrador [Fernán-Vello 1992b].

O dramaturgo denunciaba que o diñeiro que a Consellaría de Cultura destinaba á produción e distribución espectacular non estaba a ser investido na posta en andamento dun plano xeral que perseguise a incorporación do consumo teatral ao *habitus* das diferentes camadas sociais e a consecuente consolidación dun mercado

¹²⁷⁵ Non era posíbel, por exemplo, avaliar os resultados da Feira, á que Manuel Vilar [1991] consideraba «un escaparate máis da Xunta»; denunciaba, tamén, que un evento así non revertía na instalación social dos repertorios teatrais galegos, por falta de recursos para contratar funcións: «Oferécese a feira aos programadores para que programen teatro desde os concellos, pero logo non temos cartos para facelo».

¹²⁷⁶ En 1993, por exemplo, a Consellaría concedeu subvencións a dezasete compañías por un total de 189 millóns de pesetas. Segundo explicaba Vidal Bolaño nunha entrevista, nesta altura o atranco principal xa non era a falta de diñeiro: «O problema agora menos ca nunca é o diñeiro. Nunha houbo tanto. O caso é cómo se usa [...] Trátase do uso pouco rendábel e o desaproveitamento de infraestruturas propias» [Vilas 1994].

¹²⁷⁷ Por moito que non se revoltasen de maneira convencida contra esta situación, os profesionais non podían deixar de reparar neste desequilibrio: «Los actores gallegos piden menos subvenciones y más programaciones estables» [LVG 3-10-1991]. Tamén apuntaban algunha solución: «Entienden [...] que la normalización de su teatro depende de una programación estable en la cual los ayuntamientos sean principales implicados, y creen que únicamente así podría plantearse la no dependencia de las subvenciones, algo que ahora es impensable, dado el escaso número de representaciones». No entanto, as cámaras municipais, no xeral, inhibíronse en favor da intervención do poder autonómico, acrecentando así a dependencia que o sistema teatral tiña da Xunta de Galiza.

menos dependente da axuda institucional¹²⁷⁸. Antes ben, tratábase dun dispendio interesado que o Goberno realizaba co propósito de manter a profesión submisa e baixo control. Fronte a trampa que supuña esta actitude xeneralizada, Vázquez Pintor [1992] –fundador en Cangas do grupo amador ANCORADOURO (1989)– invocaba a insubmisión e a rebeldía dos grupos diletantes herdeiros do espírito do teatro (re)fundacional, cando, con motivo da celebración en Compostela da Feira de Teatro de 1992, proclamaba a defunción do teatro independente:

Quero falarlles do avisado linchamento da parte máis sobranceira, máis heroica do noso Teatro: o Teatro Independente [...]

A sentencia é breve, como breve é o proceso e breve será o enterramento definitivo: Viva o profesionalismo. Non no senso máis lúcido e responsable de otorgar calidades, rigor e coerencia. Non. É o profesionalismo do carné na Seguridade Social, onde cotizas como actor. Fíxense a obriga: nun país onde se desprezia a base da Cultura, onde a formación falla nos inicios, onde os intermediarios son unha peste horrenda, onde os textos (en clara maoría) son foráneos, onde Catalunya ten que vir sempre botar unha man, cómpre pagar pola cuota de actor. Talmentes todo normalizado. Esta é a mentira, esta é a trampa.

Por eso eu [...] reivindico a presenza viva e permanente dos actores sen clase de carné nos escenarios todos de Galicia.

Xa o saben, mercadeiros de espectáculos, convidados á oferta e á demanda, asistan nesta semana ao profesionalismo, pero quedalles a obriga moral e máis a estética de viaxaren tamén aos santuarios-obradoiro do auténtico Teatro de todos os pobos do mundo: o da insumisión [Vázquez Pintor 1992].

Dúas grandes liñas definiron nestes anos a enganosa intervención governamental no campo teatral: o férreo control institucional e a vontade decidida de retirar a actividade dramática do primeiro plano da actualidade, aquietando e desactivando calquera tipo de polémica ou loita simbólica –factores, lembremos, tremendamente vivificadores para o sistema. Ambas compareceran xa cos executivos anteriores, mais será agora cando se intensifiquen e acaben por caracterizar plenamente a relación dos dirixentes autonómicos coa actividade dramática galega.

6.1.1.2.1. Control institucional

Como era previsíbel, a fiscalización por parte da Xunta tivo unha especial incidencia na compañía teatral pública, cuxas actuacións foron rendabilizadas politicamente desde o primeiro ano da lexislatura. A estrea de *Yerma* –celebrada o 23

¹²⁷⁸ A intervención do IGAEM, por exemplo, non estivo rexida por criterios de efectividade: «En teoría –precisa Eduardo Alonso [...] todo o que afecta ao Teatro debería estar coordinado por este organismo, que tería que ter unha política concreta. A falla de sincronización é a responsábel de que todo se faga ao mesmo tempo: os repartos grandes do CDG e os traballos subvencionados das compañías privadas. Para o funcionamento administrativo todos os espectáculos deben estrear antes da fin de ano o que significa que todo se fai á vez» [Luca de Tena 1991c].

de outubro de 1990 no Teatro Principal de Santiago– serviu para deixar constancia destes novos costumes:

Por primeira vez, foi a Consellería de Cultura a encargada de repartir as invitacións e, por tanto, a primeira función de *Yerma* contará cun público composto por políticos, persoeiros e participantes no Congreso Internacional de Cultura, no que se inscribe a estrea.

A Consellería parece disposta a aproveitar ata as últimas pingas o seu absoluto donosío no Centro. A estrea en Santiago non vai ser a única que o departamento de Daniel Barata regulará: a presentación de *Yerma* en calquera das cidades galegas vai estar, sempre, peneirada desde o poder político, de cara a converter as primeiras funcións do CDG nunha oportunidade de reunión selectiva [ECG 23-10-1990].

Como denunciaba quen fora director xeral de Cultura no momento da creación do CDG –alarmado polos preocupantes datos que fornecía o Mapa Cultural publicado pola Xunta–, preferíase o fasto e a gala propagadora do «papanatismo» a unha programación continuada:

O exhibicionismo festivo do que fan gala algúns políticos con mando democrático, acostumbrados a esgotaren na organización de magnos acontecementos e grandes fastos comerciais a súa responsabilidade política e cultural, queda ó descuberto coas estadísticas do «nunca». Os aplausos costumistas dun día de rock, de teatro universal, de majorets e de premios literarios, non xustifican o silencio forzoso ó que están condenados o 97 por cento dos galegos que *nunca* asistiron a unha representación teatral [Álvarez Pousa 1992].

Con este tipo de comportamentos, a elite gobernante refreaba a circulación de capital específico¹²⁷⁹ no campo teatral e propiciaba a súa heteronomía a respecto do campo do poder, de maneira que as posicións máis preeminentes do conglomerado de creadores estivesen reservadas para os máis próximos á camada dirixente –até o extremo de Francisco Pillado exclamar «non hai teatro galego senón funcionarios» [A. R. López 1993].

A vixilancia sobre as compañías privadas alicerzouse tanto nas axudas á produción como na compra de funcións por parte das diferentes administracións e foron tan grandes os seus efectos que os menos satisfeitos coa nova situación non dubidaron en cualificala de verdadeiro «secuestro» da actividade dramática autóctona¹²⁸⁰. Coa colaboración das cámaras municipais defensoras da prevalencia dos repertorios españois, o control institucional atinxiu feitos de verdadeira censura, creando unha situación represiva que se ía manter durante máis dunha década:

¹²⁷⁹ O exemplo da estrea de *Yerma* continúa a ser representativo: «O texto das invitacións remitidas pola Consellería é o seguinte: “Daniel Barata Quintáns, conselleiro de Cultura e Xuventude, comprácese en convidalo á estrea de *Yerma* que poñerá en escena o Centro Dramático Galego”. Nesta invitación non existe ningunha referencia ó autor do texto, ó director, ó traductor ou a calquera artista do espectáculo» [ECG 23-10-1990].

¹²⁸⁰ «O teatro galego, hoxe, está secuestrado nas subvencións oficiais e nas loitas e favores palatinos» [S. Fernández 1993].

Doce años de mayoría absoluta de la derecha franquista en el gobierno gallego son reflejo de otros tantos –a veces muchísimos más–, de gobierno municipal conservador en muchos de los ayuntamientos gallegos en los que se desenvuelve una actividad teatral periódica. En muchos de ellos, espectáculos políticamente incorrectos no tienen cabida bajo ningún concepto, por mucho que la calidad de su puesta en escena, la excelencia interpretativa y su interés dramático sean respaldados con una elevada valoración entre los profesionales, la crítica o el público [Lago 2005: 56]

Unha outra vía de control que tamén afectou á produción teatral foi a que derivou da imposición dunha norma lingüística non consensuada¹²⁸¹ e a aplicación por parte de persoas sen verdadeira competencia neste idioma –e até agresivamente contrarios á súa normalización social– de medidas represivas máis preocupadas por fanaren eventuais tentacións reintegracionistas que por sanearen o discurso de castelanismos deturpadores. Un dos principais campos de actuación desta «policía lingüística» constituíuno a dobraxe, desde onde se espallaba ao teatro a través da interiorización que da represión facían os actores que traballaban en ambos medios. Manuel Lorenzo, un destes profesionais, protestaba enerxicamente –xa en tempos do Goberno tripartito– contra este tipo de censura castradora que representaba un obstáculo máis para quen defendía a dignificación do galego empregado no audiovisual:

Os atrancos, contra o que se di, non veñen exclusivamente da situación de dominio que a lingua galega padeceu sempre ao longo da historia. Moitos atrancos proceden tamén doutros motivos máis interiores e máis vergoñentos como os que está a haber actualmente: a imposición por parte da burocracia dun sistema sobre o que, a miúdo, o ignora todo. Isto resulta aberrante e hai-no que destruír, canto antes mellor, porque é unha vergoña para o país.

[...] A Administración non ten nada, absolutamente nada que dicir neste campo, dado que non é lingüísta, nin escritor, nin poeta. A Administración é unha servidora dos cidadáns e o único que ten que facer é velar para que as cousas cumpran co fin para o que foron feitas; e o fin dunha lingua é que se fale e que se escriba. Por isto é polo que hai que velar [M. Castelo 1988b].

A represión medrou considerabelmente durante os sucesivos gobernos de Fraga Iribarne e incidíu especialmente sobre os creadores que defendían a unidade lingüística galego-portuguesa, tal como comentaba unha crónica en que se daba conta da publicación d'*A desforra*, de Joel R. Gómez, no número oitenta e seis dos *Cadernos da EDG*:

Esta es la segunda obra que publica el periodista ourensano [...] Y eso a pesar de que el autor escribe en gallego reintegrado, causa de marginación en ciertos ámbitos culturales [IG 14-7-1991].

¹²⁸¹ As *Normas ortográficas e morfolóxicas do idioma galego*, redixidas en 1980 polo Instituto da Lingua Galega (ILG) e a RAG, foran consagradas pola Xunta como normativa oficial en 1982, mais foi a finais da década de oitenta cando se fixo máis virulenta a represión das outras opcións.

A opinión de Manuel Lourenzo sobre a censura aplicada á lingua que empregaban os escritores nas súas publicacións non podía ser máis negativa:

[...] o exercicio da represión sobre a lingua escrita merece-me a peor das opinións. Curiosamente, esta actitude inxusta exerce-se só sobre os seres libres. Se queren exercer esta represión, que o fagan nas consellerías, no Parlamento, nas oficinas, nos documentos oficiais, etc., onde o galego que se fala e que se escribe adoita ser malísimo, e digo-o con coñecimento de causa porque sei ben destes documentos [M. Castelo 1988b].

A conxunción do crecente desinterese dos actores pola lingua galega –e aínda dos dramaturgos– coa interiorización da represión das variantes «perigosas» provocou un empobrecemento xeneralizado da lingua dos palcos, cada vez máis ritualizada e distanciada dun modelo lingüístico extenso e dúctil [vid. 6.1.2.].

Infelizmente para os intereses do sistema, ningunha destas cautelas da Xunta de Galicia perseguía realmente a defensa duns repertorios galegos alternativos aos españois. Desta maneira, a procura de vías propias para o teatro autóctono en que teimara o movemento (re)fundacional ficou nun plano moi secundario e os profesionais máis acomodados no novo marco propugnaron modelos que rompían o equilibrio –tan ambicionado desde a década dos setenta por un sector dos creadores– entre a especificidade que fornecía a tradición e unha modernidade necesaria mais que tendía a apagar as diferenzas culturais¹²⁸². Roberto Vidal Bolaño lamentaba os perigosos rumbos que repertorialmente se estaban a tomar:

Tocante á materia representábel, quedou absolutamente diluída e foi substituído por algunhas das características máis deleznables do teatro en contra do cal se facía. A incorporación dos repertorios internacionais e outros valores que todos asumiamos, ocupan un espacio predominante con respecto a outros que nos fixeron nacer [Luca de Tena 1991a].

As aprensións de Vidal Bolaño non eran infundadas¹²⁸³, como demostraba o feito de que algúns grupos retomasen fórmulas en que volvían a ter cabida as visións máis tópicas –cando non directamente denigrantes– da sociedade e a cultura galegas¹²⁸⁴. O seu colega Manuel Lourenzo partillaba esta opinión e nunha mesa

¹²⁸² Estendíase así a idea de que o sometemento a unhas fórmulas máis ou menos distintivas (os repertorios caracterizados como galegos, en oposición aos españois) resultaba empobrecedor e defendíase un eclecticismo asimilacionista que impedía calquera tipo de especificidade dos produtos teatrais galegos.

¹²⁸³ Para o compostelán, a intervención gubernativa estaba a propiciar unha perigosa simplificación dos repertorios formais: «Aquí, as liñas estéticas, o plantexamento poético que un perseguía desapareceron. Por riba de todo está o que os distintos poderes foron estimulando» [Luca de Tena 1991a].

¹²⁸⁴ En 1989, por exemplo, TEATRO DO GOLFIÑO encenaba *A comedia do Miau*, orixinal de Margarita Fernández López de Fontei –encargada tamén da dirección–, de cuxo argumento comentaba a prensa coruñesa: «La historia cuenta, entre música de zarzuela y española propia de los años en los que se encuadra el relato, las andanzas de dos criadas gallegas en Madrid, en la década de los cincuenta [...]». O espectáculo foi incluído no Ciclo de Teatro Galego celebrado en 1989 na Coruña –ao que asistiron escolares procedentes dos colexios e institutos da cidade herculina– e foi elixido finalista dos Premios Compostela de Teatro dese ano.

redonda organizada pola Asociación de Escritores en Lingua Galega en febreiro de 1992 non dubidou en acusar a política cultural da Xunta de asimilacionista¹²⁸⁵.

Con motivo da estrea d'*A casa dos afogados*¹²⁸⁶, tamén Fernán-Vello aludiría a situación desesperada que vivía a cultura galega a pesar da intervención supostamente planificadora realizada desde a Xunta de Galicia:

«En *A casa dos afogados* hay luz», dice su autor, «hay un momento en que Lélia, la hija clarividente, expresa con gran fuerza la necesidad de que haya un cambio. Pero no sólo en esta obra, sino en toda la literatura gallega, en su cultura, en la deriva histórica de este país, hay un contrapunto que aún no tuvo la síntesis necesario. A finales del siglo XX, Galicia no logró expresar de una manera positiva y liberadora, como comunidad social su propio ser, que además es universal» [ECG 13-1-1991].

Na verdade, máis que aspirar a consolidar os repertorios alternativos, a política cultural dos Gobernos autonómicos desta altura perseguía un teatro galego inocuo¹²⁸⁷, que en absoluto perturbase o estado das cousas –isto é, a prevalencia na Galiza dos repertoremas que definían o sistema cultural español. O obxectivo final do control institucional consistía en manter nun reduto a actividade dramática e limitar a súa efectividade en termos de cohesión social¹²⁸⁸. Por este motivo, nunca existiu un verdadeiro programa de actuación que envolvese á totalidade dos factores en xogo, tal e como se denunciaba na prensa nacionalista:

Son moitos os profesionais de teatro que cren que antes de recompoñer a mesma peza de tecido por outro patrón (medida grande ou medida cativa), habería que dar resposta á vella pregunta de que é o que se quer facer, que política teatral construír. Blanco Xil falaba hai só un ano da *construcción dun teatro nacional galego*; pero un ano antes que Blanco, desde o CDG perseguíase o fomento da audiencia mediante fórmulas de sainete ou vodevil [ANT 14-5-1992].

¹²⁸⁵ Así parafraseaban os xornais as súas palabras: «Demandou [...] o plantexamento dunhas liñas de actuación baseadas en conquistar “medios culturais, proxectos concretos, recintos de representación e ordenación legal específica”. Calificou a política cultural como unha “macabra operación de asimilación” e criticou o sistema de subvencións» [ECG 27-2-1992].

¹²⁸⁶ O espectáculo, dirixido por Manuel Lourenzo sobre o texto homónimo de Fernán-Vello, foi estreado polo CENTRO DRAMÁTICO GALEGO o 6 de febreiro de 1991 no Teatro Principal de Compostela.

¹²⁸⁷ Para Xesús Pisón [1994b], a inocuidade era unha característica contraria á verdadeira natureza do teatro: «Desde Esquilo, quer dicir, desde as orixes do teatro, a esencia deste é molestar. Naturalmente, hai un teatro que non molesta, mais que comprace e distrai. A súa esencia é non revelar nada, non alterar nada. Este falso teatro (o máis abondoso) é o que solicita audiencia, chisca un ollo cómplice e recibe os aplausos. Pola contra, o verdadeiro teatro (o máis escaso) é a acción que nos mergulla no noso interior para revelar-nos unha verdade, é aquel que irrompe con insolencia nos templos da “Cultura”, distribúe os seus venenos en copas cintilantes e desaparece en procura de novas vítimas. O falso teatro é protexido e venerado. O verdadeiro teatro é temido e odiado porque altera a nosa sonolencia, desatando as forzas que a Civilización precisou dominar para consolidar-se».

¹²⁸⁸ Algo semellante aconteceu co poder cohesionador que podía fornecer o incipiente cinema galego, absolutamente desatendido por parte das institucións: «No mesmo espacio de tempo que veu xurdir e asentarse un fresco e interesante cine basco, os poderes galegos, lonxe de seguir tal exemplo de intelixencia política subvencionadora, permaneceron absolutamente ignorantes da cousa cinematográfica, aínda que ben prestos ao mecenazgo das máis dispares trangalladas noutras disciplinas pseudo-artísticas» [Vilas 1988].

Un exemplo representativo tanto da negligencia coa que a Xunta xería os entes públicos encargados da promoción dos repertorios alternativos, como da total despreocupación governativa pola cultura galega e os resultados positivos que a planificación puidese producir para a consolidación dun sistema teatral independente do español, achámolo no nomeamento, en 1992, de Luís Cordeiro¹²⁸⁹ como xerente do IGAEM, nomeamento que nin el propio alcanzaba a comprender:

Un amigo, consciente de lo mal que lo estaba pasando, se acordó de él y lo llama para «una cosa tan extraña» como ser el gerente del Instituto Galego das Artes Escénicas e Musicais. Su disculpa fue que «no entendía de teatro, danza o música» [...]

A Luis Cordeiro le dijeron que lo único que buscaban era un gesto y lo aceptó. «Me lo tomé con poca ilusión, pero con sentido de responsabilidad» [Barciela 1992].

A desvergoña atinxía niveis grotescos cando o xerente recoñecía ter esquecido o sentido do seu voto na sesión en que se aprobara a creación do Instituto en que agora traballaba:

Cordeiro piensa en voz alta que él estaba en la votación que aprobó la creación del IGAEM y se ríe cuando dice que tanto él como Carlos Mella no se acuerdan de si votaran a favor o en contra [Barciela 1992].

Significativamente, na estrea d'*A Lagarada* –producida polo CDG en 1992–, a Consellaría de Cultura ignoraría o IGAEM, arrogándose funcións que nun principio debían ser asumidas polo novo ente¹²⁹⁰. Neste menosprezo conxuntábase o desexo capitalizador da Consellaría e o valor que realmente se lle concedía ao Instituto. A vixilancia institucional focábase nos creadores; no entanto, a fiscalización non atinxía á propia acción de Goberno.

6.1.1.2.2. A consecución dun sistema teatral sen tensións

Unha maneira moi eficaz de manter o sistema cultural galego nun estado inane que non ameazase os espazos do correlato español consistiu en desactivar as loitas pola apropiación do capital específico. Privada de tensións, a rede de relacións que definían o campo perdeu así densidade e as oposicións entre os seus elementos –aquelas que o sustentan– deviñeron ambiguas. Como, por outro lado, non existía circulación de valor de campo –noutras palabras, o prestixio de certas fórmulas ou

¹²⁸⁹ Luís Cordeiro Rodríguez (Palas de Rei, 1934) fixo parte da comisión encargada da redacción do anteproxecto do Estatuto de Autonomía de Galiza e foi presidente da Deputación Provincial de Lugo entre os anos 1979 e 1983.

¹²⁹⁰ Luca de Tena [1992] reparaba neste feito: «Na roda de prensa na que anuncia a estrea, a consellería de Cultura sobreponse ao IGAEM que aparece en evidente e inexplicable ausencia, a pesar de que durante máis dun ano o novo ente autónomo institucional para o teatro, a música e a danza tomaba en repetidos anuncios o relevo da Xunta para a administración do teatro».

creadores—, apagábanse as diferenzas entre o(s) centro(s) prestixiado(s) e a periferia(s), desestruturando por completo o sistema.

O segundo dos fíos condutores da actuación dos sucesivos Gobernos de Manuel Fraga no campo galego de creación e distribución de espectáculos teatrais foi pois, o propósito firme de deter a pulsión do mesmo, evitando calquera tipo de tensión dialéctica. Comezouse polo CENTRO DRAMÁTICO GALEGO, convulsionado nos últimos anos por sucesivos escándalos, relevos e loitas de definición das súas liñas programáticas¹²⁹¹. Roberto Vidal Bolaño explicaba nunha entrevista cal era nese momento a máxima do ente teatral público: evitar os conflitos.

Pero hai inxerencias moito máis radicais como a de impedir que determinado tipo de actores teñan relación pontual coa institución, por prescripción expresa do conselleiro; ou sinalar que obras hai que montar. Tamén trazar como obxectivo global da institución «que non haxa lios», con todo o que iso representa [Luca de Tena 1991a].

Subordinado do poder político e desprovido de debate entre propostas alternativas, o CDG alcanzaba así un estadio de indolencia e conformismo que o convertía nunha institución case museística e sen capacidade de dinamización dos repertorios teatrais¹²⁹². Aliás, esa impasibilidade permitía a instalación dun clan de validos que monopolizasen os xuros da institución. Euloxio Ruibal non dubidaba en reclamar a desaparición dun ente dese teor:

Ruibal coida que o Centro só serviu para «arrincar do paro por algún tempo a dúcias de entregados e talentosos actores e técnicos, e tamén para que un clan consolidase un nefasto control do teatro galego para seguir aumentando o seu poder e, polo tanto, o negocio, beneficiándose maioritariamente de subvencións, producións asociadas, concertacións, etc». Na súa opinión, o máis beneficioso para o teatro galego sería «a desaparición do CDG» [Regueiro 1993].

A Xunta propagaba a idea dunha Galiza sen tensións lingüísticas ou culturais, finalmente anuente coa diglosia e a subalternidade dos produtos socio-semióticos galegos a respecto das creacións culturais do sistema español. Os defensores duns

¹²⁹¹ Para alén do baile de directores –Ernesto Chao (1986-88), Eduardo Puceiro (1988-89), Dorotea Bárcena (1989), Damián Villalaín (1989), Blanco Gil (1990) e Manuel Guede (1991)–, e as repentinas mudanzas de programacións previamente anunciadas, as desordes e os enfrontamentos internos levaron o CDG ás páxinas de sucesos dos xornais en máis dunha ocasión: montaxes adiadas, funcións suspendidas, comunicados de protesto dos actores, dimisións e ceses fulminantes, acusacións de instrumentalización política, peches de profesionais na sede do CENTRO, denuncias de existencia de listaxes negras...

¹²⁹² En lugar de se converter no grande impulsor da actividade dramática galega, o manipulado CDG servira aos intereses contrarios: «Tamén Gustavo Luca de Tena critica a “manipulación” do CDG [...] A Xunta comprendeu que os debezos dos profesionais por asentar a institución era a súa mellor arma para baleirar a casa por dentro. Portomefie, Barata e Conde descubreron con ledicia que podían, desde a súa ben probada ignorancia do Teatro, represar o río da Comedia (un Amazonas, meus santos) con artellos postmodernos e gomespuma atlántica. Foi grande a súa sorpresa ao ver que cun cativo esforzo dobregaban algunhas vontades claves na profesión» [Regueiro 1993].

repertorios especificamente galegos revoltábanse contra estas visións, animando aos creadores –neste caso, os teatrais– a desenvolveren os modelos propios:

No discurso sobre o estado da Autonomía, Fraga desbotara unha vez máis a idea dunha cultura da tensión, para vende-la imaxe da falsa conciliación. Fronte a esta idea si que é imprescindible a insumisión da farándula, e a dos sectores que buscan explodir desde dentro do país todo o potencial creativo que hai dentro [Álvarez Pousa 1992].

A estratexia governamental centrouse na exclusión gradual –a través dunha demorada morte por inanición¹²⁹³– de todos os artistas que non entrasen nas canles establecidas e no espallamento dunha concepción desideoloxizada e acrítica do profesional das táboas¹²⁹⁴, que segundo comentaba Francisco Pillado, se equiparaban así aos autómatas:

«A dereita [...] aprendeu moito de Marx. No XIX, aprendeu que é un perigo ter escravos porque poden rebelarse. Por iso, no século XX, decidiron que os robots resultaban máis fáciles. É o que intentan facer con nós, que sexamos robots incapaces de rebelarnos, que non protestemos» [A. R. López 1993].

Infelizmente para a saúde do sistema, o groso do colectivo de creadores teatrais adoptou unha actitude claudicante que resultou moi oportuna para os intereses amansadores da Xunta de Galicia¹²⁹⁵. Manuel Guede explicábao no Encontro do Teatro Profesional celebrado en Ferrol, referíndose á actitude dos profesionais a respecto do CDG –institución que el propio dirixiría uns anos máis tarde:

Pois se nun primeiro momento a aparición do Centro Dramático Galego [...] habería que considerala coma un chafariz xerador de moitas ilusións e expectativas, os posteriores derroteiros que a propia dinámica institucional foi provocando, abocou ó Centro Dramático a se converter nunha especie de colchoneta na que descansou gran parte das derrotas, iso é, das claudicacións, do repregue ideolóxico, da desmobilización nos compromisos. Atopou daquela o Centro Dramático a unha profesión decidida, desexosa á acomodación, ó entreguismo, a darse por fin á curva da parábola. Fartos de resistir, decidimos inventar un país á marxe do propio [Guede 1991: 24]

¹²⁹³ Eduardo Alonso enunciábao con rotundidade: «[...] o profesional de teatro que recuse unha subvención, queda sen traballo e sen espectáculo» [Luca de Tena 1991c].

¹²⁹⁴ Vidal Bolaño explicaba os resultados da asunción desta idea: «Para xustificar unha serie de atitudes e condutas foise instaurando entre nós un concepto de profesionalidade caracterizado por unha suposta asépsia. Así, por exemplo, o director do CDG fai o que lle digan. Se a obra defende uns postulados ideolóxicos que lle son contrarios, non importa [...] El é un profesional. Pero todos sabemos o que significa, non? E sabemos até que punto é converternos en aquilo en contra do cal nacemos; unha persoa responsable, crítica e que só se pode asumir se se garda unha perfecta coherencia con aquilo que che puxo a facer teatro. Evidentemente iso non se consegue sendo axente do discurso doutros» [Luca de Tena 1991a].

¹²⁹⁵ Fernán-Vello [1994] non podía ocultar a súa decepción –e indignación– pola pobre realidade que se estaba a conformar como consecuencia desta actitude: «O que hai é pobreza, supervivencia, terceiro mundismo, mediocridade, falta de espírito, gañapáns sen talento, ausencia de crítica e autocrítica, perda de rumbo, dirixismo colaboracionista, falta de ética socio-artística, consolación estéril, anti-proxecto, ruína».

O indomábel Vidal Bolaño lamentaba esta rendición xeneralizada –que consideraba unha «grande derrota colectiva»– e denunciaba a existencia entre os profesionais de verdadeiros cómplices da represión á que se vía sometido o teatro galego:

Un pódese rebelar contra o uso do diñeiro público que fai o Poder. O que xa é mais difícil é facelo contra a maioría da profesión que non denuncia esa falta de política teatral que os sucesivos gobernos foron defendendo, non? O propio meio teatral foi o que máis duramente reprimiu esas posturas contestatárias cando se deron. Os plantexamentos globais de contestación foron desaparecendo. Hoxe dependen da má hóstia que teña cada quen e de como collan certas cousas en cada momento. Pero hai cansancio. Non hai só que enfrentarse ao poder senón aos seudo-sicários que o poder foi xerando no propio medio [Luca de Tena 1991a].

Eduardo Alonso xustificaba «bioloxicamente» a submisión dos traballadores dos palcos ao poder político, alegando que a propia idade dos que protagonizaran o movemento (re)fundacional os conducira a posicionamentos máis conservadores:

[...] iso coincide cunha situación biolóxica, porque a xeración que partiu de plantexamentos moito máis independentes a respecto da Administración, cansa porque as circunstancias xa non son tan favorábeis para afrontar aventuras. Non se lanzan por camiños complicados ou practicamente imposíbeis. Hai desencanto e falta de busca deses outros camiños que independizarían ao teatro dos cartos públicos [Luca de Tena 1991b].

O certo é que Roberto Vidal, case da mesma idade que Alonso, se negaba a aceptar a claudicación e acusaba directamente á Asociación de Actores, Directores e Técnicos de Escena de Galiza (AADTEG)¹²⁹⁶ de servir aos perversos intereses asimilacionistas dos políticos que exercían o Goberno autonómico e de non se ocupar máis que do reparto das subvencións. Segundo o dramaturgo compostelán, a Asociación abandonara o obxectivo fundacional de servir de contestación ao poder político:

Esa asociación nacia como respaldo corporativo a estas posturas. Hai custións concretas que poderían dar a entender que é ese o papel que asume, pero en esencia o que cumpre é outro: respaldar desde unha estrutura corporativa esa especie de claudicación de todo o movemento teatral galego. Non hai unha posta en custión global do que está a ocorrer. Pode haber decepcións, pero a normalidade é esa: poñer en custión as cantidades que se dan e os criterios cos que se aplican. De aí que moitos de nós non esteamos nesa asociación [Luca de Tena 1991a].

Tamén Fernán Vello se sumaba a estas imputacións contra a Asociación, e no percurso dunha polémica mantida na prensa co seu presidente, Miguel Pernas,

¹²⁹⁶ O fundador de TEATRO ANTROIDO tampouco aceptaba que a Asociación representase a todo o colectivo teatral: «Cando fala a asociación semella que fala todo o teatro, levan anos usufrutuando máis representación da que teñen e determinando, en nome duns poucos, algunhas das liñas mestras da política teatral que afectan a todos, ás veces confundindo os seus intereses cos do teatro galego, como fenómeno que trascende aos profesionais e afecta a toda a sociedade. Os profesionais somos parte importante do teatro pero non a única, nen sequer aquela da que compre agardar mellores alternativas. O teatro dun país son, ademais e sobretudo, o público; e os autores, docentes, afeizoados e crítica» [Vilas 1994].

recriminoulle que a AADTEG mantivese un «silencio cómplice» diante dos abusos e negligencias da Administración¹²⁹⁷ e que só reaxise contra quen defendía outras maneiras diferentes de se relacionar coas institucións públicas:

Opinar, debater, clarificar, eis algo do que tamén está necesitando o teatro galego. Mais parece que existe nestes momentos unha auténtica caza do opinante [...]. A Asociación de Actores, Directores e Técnicos de Escena reaxe agora con inusitada entrega pola causa da «profisión», cando antes se inibiu silenciosamente diante de significativos problemas e necesidades que padeceu a clase teatral galega. [...]

Haverá que seguir calando? Haverá que seguir sofrendo? [...] Haverá que seguir vendo como a desideoloxización trai consigo a mediocridade cando non a esteridade? Haverá que seguir fechando os ollos diante de irregularidades tais como subvencións amañadas, incumprimentos de estreos comprometidas nas subvencións, ilegalidade nas condicións de contratación e traballo dos actores? [Fernán Vello 1990a].

Diante desta situación, Álvarez Pousa reclamaba en 1991 un novo pacto –semellante ao que propiciara o nacemento do CDG– que axudase a reconciliar os sectores de profesionais enfrontados e que permitise corrixir os tremendos desaxustes que presidían as relacións dos creadores co Goberno:

Agora hai unha lei pola que se crea o Instituto das Artes Escénicas e da Música, ó que se adscribe o CDG. [...]

Sen embargo, por paradoxico que poidera parecer, é cando urxe un pacto político, social e cultural, tanto para o CDG como para o teatro galego en xeral (a sorte do primeiro vai unido á sorte do segundo, e viceversa). Requíreo a situación depresiva na que entraron todos cantos teñen que ver co fenómeno do teatro. A administración, indecisa tra-lo fracaso no nomeamento do último director, mantén ó Centro sin responsable artístico [...] Non existe no local da rúa do Villar [...] un proxecto de programación e de dinámica cultural pra este ano [...]. Os diferentes colectivos profesionais amosan cansancio e desazón, desarmados internamente polas divisións a que deu lugar a aparición doutros factores laborais, e coaccionados desde o exterior porque non só non existe a demanda múltiple que agardaban, senón que tampouco a provoca quen debera [Álvarez Pousa 1991].

Porén, o pacto non foi subscrito, porque nin existiu vontade política de defender con decisión os repertorios teatrais galegos, nin os propios envolvidos na creación dramática se revoltaron contra unha intervención governamental que se estaba a mostrar tan perigosa para a continuidade natural da actividade dramática autóctona¹²⁹⁸. Así o proclamaba Roberto Vidal en 1994:

¹²⁹⁷ O dramaturgo rebelábase contra esta actitude: «Quen quer o silencio? Quen quer a compracencia? Por que case ninguén fala de fronte e todos parrafean como vellas choromiqueiras por detrás? Quen desexa manter esta situación? Os que aman o teatro galego? Aqueles que enchen a boca coa palabra “profisión” para só resgardar os seus intereses persoais? [...] Que todo siga igual, que nada cambie, que o teatro galego é unha realidade mui bonita, manexábel á vontade duns poucos. Como é posíbel iso!» [Fernán-Vello 1990a].

¹²⁹⁸ O propio Álvarez Pousa [1991] recoñecía a inutilidade da lei pola que se creaba o IGAEM: «[...] tendo como temos unha lei, carece o país de conciencia política, social e cultural que lle saque todo o partido posible».

Non hai unha política definida que responde a algo concreto. Son remendos dun traxe que nunca se ten feito. [...]

Pero hai tempo que desta situación non é responsábel só a administración, senón un sector do teatro galego que non representa á súa totalidade, coordinado e con capacidade negociadora, que deu trasladado ás instancias oficiais bastantes dos seus postulados e seguen a ser beneficiarios desa política confusa [Vilas 1994].

6.1.2. Relación do teatro galego coa cidadanía

O proceso que levou ao teatro galego a depender da Administración autonómica discorreu en paralelo á consolidación do desinterese da cidadanía galega pola actividade dramática propia, desinterese que fora agromando desde mediados da década de oitenta [vid. 5.2.2.]. Os profesionais das táboas eran conscientes de que se estaban a afastar do seu público e que o camiño que tiñan tomado era tremendamente perigoso para a continuidade do sistema de produción teatral –entregado aos designios dos políticos¹²⁹⁹. Comprendían, igualmente, que non ía ser fácil conquistar a audiencia, tal e como confesaba Eduardo Alonso nunha entrevista:

A única posibilidade que ten o teatro de ir gañando independencia da Administración é gañar dependencia da sociedade.

[...] Na construción do público hai que ter unha paciencia brutal. Insisto: non é cousa da nosa xeración, será difícil que o vexamos nós. Meteremos a pata e faremos cousas trabucadas, pero se non cavilamos sobre o asunto e facemos cousas concretas, seguiremos cun teatro ecléctico e subsidiario da Administración na súa totalidade [Luca de Tena 1991b].

Porén, romper a dinámica da dependencia institucional resultaba unha tarefa demasiado arriscada e incerta para uns creadores cada vez máis abdicantes e voltados para si propios. O infatigábel Manuel Lourenzo non se resignaba e reclamaba ao colectivo «unha concienciación autocrítica dirixida a entender mellor a un público cambiante, facendo fincapé na función social do teatro» [ECG 27-2-1992].

Eran moitos, no entanto, os factores que concorían para que os galegos virasen as costas á actividade dramática propia e non incluísen no seu *habitus* o consumo teatral. Un dos argumentos que os analistas da altura repetían era a escasa calidade dos espectáculos¹³⁰⁰, mais o certo é que a aprobación popular dependía

¹²⁹⁹ «[...] as subvencións chegaron antes que a relación regular e crítica entre o teatro e a sociedade» [ANT 14-5-1992].

¹³⁰⁰ Roberto Salgueiro [1992b], por exemplo, esgrimía esta carencia para demandar a creación dunha Escola Superior de Arte Dramática: «Por non ir máis lonxe, remítome ós periodistas que seguiron a III Mostra de Teatro desenvolvida hai pouco en Santiago de Compostela. Os calificativos verquidos sobre o produto teatral exposto non puderon ser máis negativos, mesmo nalgún caso insultantes. E ata a opinión dalgúns programadores recollida na prensa resumíase en: “mellor non falar”». No entanto, Damián Villalaín rexeitaba o argumento: «Eu non podo estar de acordo cando se di que o teatro galego non é bon. Eso é unha simplificación absurda. En Galicia, como en calquera país do mundo, prodúcese espectáculos malos e espectáculos excelentes. O que ocorre é que nin uns nin outros alcanzan a suficiente repercusión» [Ulloa 1989]. Xosé Manuel Pazos partillaba esta opinión: «[...] la experiencia dice que si se

moito máis doutras circunstancias, posto que o capital cultural non é o único que se pon en circulación na celebración teatral¹³⁰¹. Con todo, esta idea da falta de rigor servía para reforzar as connotacións negativas que se foran asociando á actividade dramática galega e que facían que xa non se mostrase atractiva para o público.

Como xa se apuntou [vid. 5.2.], o teatro galego perdera durante a década de oitenta o público fundamentalmente rural que apoiara o movemento (re)fundacional dos anos setenta e non fora quen de atraer ás camadas urbanas. A enorme distancia que separaba os creadores dramáticos da sociedade galega deixaba sen sentido o labor dos cómicos; así o recoñecía Damián Villalaín:

«El problema principal que se plantea el teatro actualmente en Galicia es el de conectar con la sociedad a que se dirige, ya que un teatro que no conecta con la sociedad es un teatro frustrado», comenta el director del CDG [Molinero 1989].

A resistencia á instalación duns repertorios galegos alternativos aos españois¹³⁰² que servisen de factor de cohesión nacional ía en aumento e, como tamén sinalaba Villalaín, o sistema teatral resentíase fondamente:

O teatro pertence a ese mundo da chamada «cultura gallega» que, a pesar de ter experimentado nas últimas décadas unha ampliación do seu ámbito de influencia, segue a ser un mundo separado, que abre portas polas que moi poucos entran, non sei se porque as portas son deliberadamente estreitas ou porque o que se enxerga no interior carece de atractivo. O certo é que o mundo da cultura ten unha comunicación moi feble cunha sociedade que, en xeral, aprecia pouco a creatividade e o traballo intelectual e artístico [Ulloa 1989].

A lingua galega era un dos elementos que espertaba maior renuencia entre unha cidadanía que entendía que a súa asunción non lle reportaría ningún beneficio –antes ao contrario, representaría un enorme lastre. Os preconceptos diglósicos non diminuíron nestes anos e até certos círculos universitarios preocupados polo futuro da lingua se mostraron permeábeis a este tipo de opinións, como testemuña o posicionamento de Alonso Montero con motivo da tradución de *Yerma* para o galego¹³⁰³:

hace una programacion continuada, es decir, si al público lo llamas y no lo echas fuera, acabará por responder, como ha sucedido en muchos sitios» [S. Rodríguez 1990].

¹³⁰¹ Son numerosos os exemplos de xéneros teatrais de ínfima calidade que gozaron da predilección popular. A asistencia ás funcións dramáticas pode reportarlle ao público moi diferentes vantaxes: presenza pública, divertimento, adscrición a uns valores, cohesión social etc.

¹³⁰² A conformación dun sistema cultural galego autónomo era percibida como unha teima caprichosa de certos intelectuais: «As veces os galegos parecemos turistas no noso propio país. As nosas élites culturais resúltanlle extrañas á maioría da sociedade e están incomunicadas con ela» [Ulloa 1989].

¹³⁰³ Houbo de ser o catalán Ricard Salvat quen saíse a defender –no marco do Congreso Internacional da Cultura Galega celebrado en Compostela en 1990– as versións galegas de Lorca ou Valle-Inclán, recibindo a máis firme oposición do profesor titular de Filoloxía Galega: «El profesor Xesús Alonso Montero, interviniente a pié de sala, discrepó de la opinión de Salvat favorable a la traducción de Lorca o Valle al gallego. Agradeció, eso sí, que la traducción de “Yerma” no viniese de propio Blanco Gil, sobre

A traducción galega de Yerma –do prodixio da súa prosa e do meigallo dos seus versos, que son moitos– sería un capítulo máis dese tipo de promocións do idioma galego que, por seren superficiais ou anecdóticas, convértese en contraproducentes. A Filo-loxía (que é amor á palabra auténtica) ten motivos de abondo para estar desacougada.

Traduci-las palabras de Lorca ó galego implica, para nós, oílas sen unha parte da súa música e da súa maxia. Comprendo ben que esta obra se ofrezca, en Portugal, en portugués (como xa a ofreceu hai anos o director do Centro Dramático), pero a nós non hai que roubarnos certos matices da lingua e da poesía das escenas de Lorca [Alonso Montero 1990]

Os comportamentos diglósicos¹³⁰⁴ espalláronse tamén entre os envolvidos na creación de espectáculos, que interiorizaron que o galego só resultaba útil como «lingua funda»¹³⁰⁵ [C. Pazó 1988]. Fernán-Vello [1990a] lamentaba o «descoñecemento glacial» do idioma que mostraban impudicamente moitos profesionais das táboas e non dubidaba en considerar esquizofrénica a súa maneira de traballar:

Mesmo nalguns ensaios de obras galegas se utiliza, coas consabidas excepcións, o maravilloso, por outra banda, idioma de San Juan de la Cruz. Aquí a conciencia ética e a conciencia estética funden-se admiravelmente nun só plano desta particular realidade patolóxica: a esquizofrénia. Vexamos.

O actor *ten* que interpretar en galego, mais o director dirixe-se a el en castellano. O actor cando deixa de *interpretar* fala en castellano, mais na sua cabeza e no seu corazón aínda resoan as anteriores frases en galego. O director confunde-se e agora dirixe-se a todos en galego, mais axiña se decata e cámbia ao castellano, co conseguinte relax de dous, tres ou catro actores que dez minutos máis tarde volverán a *interpretar* en galego.

Como se pode traballar así? É isto posíbel? Vai ir adiante o teatro galego con esta falta absoluta de conciencia ético-estética da lingua?

A ausencia de compromiso co idioma propio e o desexo de ampliar horizontes de mercado levou ás compañías a facer uso da dupla versión dos espectáculos¹³⁰⁶ –a galega e a española–, de maneira que no resto do Estado xa non se deron funcións na lingua de Rosalía. Rompeuse así a práctica instaurada polos grupos (re)fundacionais

cuyo gallego hablado –“cheo de lusitanismos”– ironizó. [...] “Estamos ou non coa cultura, co deleite e co placer da palabra?” se preguntó después de adelantar el día en que Valle Inclán se tradujera al gallego como “un día particularmente triste para a cultura galega”» [LVG 24-10-1990].

¹³⁰⁴ No I Encontro do Teatro Profesional celebrado en Ferrol en 1988, Cándido Pazó explicou como no campo teatral se tiñan invertido os termos de lingua privada e lingua profesional: «Hai quince anos un lingüísta, para ilustra-lo problema da diglosia, con respecto á lingua galega, podería poñer-lo exemplo dun profesional nacido e educado no rural, en galego por tanto, pero estudiado, loxicamente, en castelán. Este profesional podería falar cos seus amigos, de temas triviais e domésticos, en galego. Pero usaría o castelán para temas de “rango superior”, ou para o desenvolvemento do seu labor profesional. [...] Pero hoxe, paradoxa da historia, podemos encontrarnos cun cadro totalmente inverso ó anterior: Tomemos un profesional da interpretación [...], representante (no lingüístico) da media e non das excepcións. A súa actividade profesional e intelectual desenvólvese en galego: interpreta en galego, escribe en galego, comunica en galego, participa nos debates da profesión en galego. Pero a súa vida diaria, as súas relacións profesionais non públicas verifícanse en castelán» [C. Pazó 1991: 27-28].

¹³⁰⁵ «A lingua que un se bota ó lombo para se enfrentar ó estrado ou ó micrófono. Iso si, todo o que non é estritamente libreto ou guión faise en castelán» [C. Pazó 1988: 18].

¹³⁰⁶ Eis un dos moitos exemplos: «“Mullieribus”, orixinal da devandita D. Bárcena [...] será exhibida, vertida ó castelán, en escenarios do País Vasco, Asturias, Aragón, Murcia, Alicante e Huelva. Segundo a actriz, o interés despertado por “Mullieribus” no resto do Estado pode abrir novas vías para o teatro galego en xeral» [ECG 3-3-1988].

de empregar unicamente o galego nas súas encenacións, con independencia do lugar onde fosen exhibidas. Este foi outro dos factores que repercutiu negativamente na calidade da lingua empregada nos palcos, pois a diglosia fortemente interiorizada –unida á tendencia natural a non redobrar esforzos– levaba aos actores que participaban nestes espectáculos a extremar os coidados na versión española e desleixar a realizada na lingua da Galiza¹³⁰⁷, que así aparecía cada vez máis desnaturalizada nos palcos. Por outro lado, con estes comportamentos se retroalimentaba a subalternidade da cultura galega a respecto da española.

Desta maneira, o teatro realizado en lingua galega foi percibido polo groso da sociedade como unha celebración artificial, ritualizada, lonxincua e completamente allea á realidade cotiá –caracterizada pola crecente asunción dos repertorios españois como elemento de cohesión social. Cándido Pazó [1991: 28-32] consideraba que non se tiña chegado aínda á ritualización, mais advertía das nefastas consecuencias que ese fenómeno provocaría:

[...] o teatro é un dos estrados onde o uso do galego, de seguir no camiño polo que imos, pode comezar a ser un acto litúrxico. [...] aceptemos que o feito de facermos teatro en galego está aínda lonxe de ser un simple ritual, pero aceptemos tamén que de persisti-la actitude desleigada, no tocante á lingua, da meirande parte dos que fan teatro en galego, máis tarde ou máis cedo chegaríamos a esa situación.

Unha situación que acabaría sendo prexudicial para o memos teatro, pois todo acto litúrxico é, case por definición, frío e distante. [...]

Incomodidade, desacougo, angustia e molestia, e outras moitas sensacións negativas máis (desconexión, artificialidade, distanciamento, etc.) pode producirlas un actor que ten problemas coa lingua na que fai o seu teatro.

Para alén destas connotacións tan pouco suxestivas, outros termos decididamente negativos foron asociados aos espectáculos das compañías galegas, aos profesionais da escena e ás institucións encargadas de velar pola continuidade do sistema teatral. Así, foise propalando que as encenacións realizadas en Galiza eran espectáculos menores e que os profesionais se caracterizaban pola súa conflitividade¹³⁰⁸, a falta de preparación e até por seren uns «interesados»¹³⁰⁹. Aliás,

¹³⁰⁷ Os actores galegos entendían que se nas súas viaxes alén Miño se expresaban nun español incorrecto, agromarían logo os tópicos máis denigrantes sobre a figura do galego e iso repercutiría negativamente no seu traballo. No entanto, non consideraban que tivese a máis mínima transcendencia empregar nos palcos nun galego deturpado. Lembremos, ademais, que a competencia dos intérpretes en ambos idiomas non era comparábel.

¹³⁰⁸ Algúns dos participantes no I Encontro do Teatro Profesional contestaron decididamente esta acusación: «Luma Gómez [...] rexeita convencida a acusación de que os artistas da escena anden a queixarse todo o día: “Iso mesmo se di do pobo galego”» [Diario de Galicia 6-6-1988]. Con todo, os frecuentes conflitos vividos no seo do CDG –escándalos incluídos– axudaban a consolidar esta opinión na sociedade.

¹³⁰⁹ «[...] os que observan o panorama cultural desde o salón, non ven máis ca titiriteiros, vividores da festa, da noite e da fantasía, uns frívolos que apoleiran agora na Administración. Uns pillabáns, din» [Álvarez Pousa 1989a]. Daba igual que Ricard Salvat saíse na defensa dos profesionais galegos: «quen está falando mal dos actores galegos é que non sabe o que ten na casa. En Galicia hai agora unha

sobre o IGAEM rondaron as sospeitas de dilapidación¹³¹⁰ ou tráfico de influencias no reparto das subvencións¹³¹¹, receos que se sumaban ás críticas de interferencia política que recibía o CDG¹³¹².

A deserción popular produciuse, no xeral, dunha maneira silenciosa e discreta, sen ostentosas desaprobacións ou críticas que suscitasen unha vitalizante disputa sobre os modelos de produción e consumo dos espectáculos galegos. Conscientes do letal que podía resultar este tipo de inactividade esmorecedora – que facía o xogo aos intereses aquietadores da Xunta–, algúns comentaristas animaban ao público a adoptar posicións menos resignadas:

Non hai moitos días que G. Luca de Tena, desde estas mesmas páxinas, reivindicava, fronte a unha representación teatral para el desacertada e espectacularmente fallida, o dereito ao pateo. O espectador galego médio é «bofño» e resignado. Sai do teatro triste e cabisbaixo. E se alguén lle pregunta responde timidamente que «ben, ben, fan-no ben», e vai-se para a sua casa co corazón apoucado porque sabe ou intui que algo non funciona [Fernán-Vello 1990a].

Tíñase chegado a unha situación en que xa non se sabía a que espectador dirixirse e eran frecuentes as acusacións –nalgún caso precedentes do propio sector teatral– de crear para unha sociedade irreal que non se correspondía cos verdadeiros espectadores cos que eventualmente se podería contar. Así o explicara Manuel Guede no Encontro do Teatro Profesional celebrado en Ferrol en 1988, recriminándolle aos creadores teatrais que vivisen de costas viradas á realidade:

¿Que sociedade é o obxectivo do noso teatro? ¿A que vota a Paco Vázquez ou a que deposita a súa confianza en Cacharro Pardo ou Xosé Cuíña?
Velaí en sarcasmo cruel o noso destino. O noso público. Velaí o tribunal que nos xulga en canto subimos ó escenario e propoñemos un espectáculo. [...] Mestres fóra, o país iniciaba un proceso social de reconversión e pánico de consecuencias aínda imprevisibles, nós, alleos e sublimes, adicámonos a pensar que eramos cidadáns dun país normalizado. E en consecuencia o teatro que realizasemos non ía ter ningún tipo de discurso político engadido. Formidables e libres. *¡Que gran mentira nos contamos!* [...] Desta maneira –acrítica e alleante– o noso colectivo semella resolve-la permanente consideración do teatro como un instrumento social, para converter á nosa sociedade no instrumento que se poña ó servicio do teatro. *¡Viva Cartagena!* [Guede 1991: 21-22].

explosión de talento. Simplemente, falta unha escola para que saiban utilizar mellor o talento que lles sobra. Os que din que non hai actores en Galicia, son xentes *colonizaditas* que nunca valoran o seu» [ECG, 16-10-1991].

¹³¹⁰ «Por veces, nos medios intelectuais igual que en calquera outro sector social, pode chegar a confundirse o que quizáis é dilapidación e ineficacia coa corrupción, anque de ningún xeito teña que darse, necesariamente, unha imbricación entre tan anómalos comportamentos. Tal confusión parece vir a producirse en relación co que se estima unha pouco acertada, esporádica e intolerablemente costosa actuación do Instituto Galego das Artes Escénicas e Musicais» [García-Bodaño 1993].

¹³¹¹ «¿Un millón y medio? No gracias. El director Maximino Keyzán tacha de “amiguista” la política de concesión de subvenciones de la Xunta a grupos de teatro» [ECG 9-9-1990] titulábase o artigo en que se informaba da súa negativa á aceptar a subvención que lle fora concedida.

¹³¹² O xornalista e crítico teatral Camilo Franco enunciábo así nunha entrevista: «O problema principal do CDG é ser unha institución e como tal está pendurada das decisións políticas» [Regueiro 1993].

Neste contexto, a tentación de caer nun populismo reduccionista para gañar o favor da audiencia comparecía reiteradamente no interior do colectivo profesional, apoiada polo «galeguismo» superficial e desideoloxizado que propugnaba o Partido Popular de Galiza –en que non tiñan cabida as manifestacións culturais cultas ou elitistas que entrasen en colisión coa idea dunha cultura galega subordinada ao grande sistema cultural español.

Non eran poucos os que advertían que as concesións populistas levarían ao teatro –e, por extensión, á cultura galega– a un camiño sen saída; porén, a tentación continuaba a ser moi forte¹³¹³. Por iso, Camilo Valdeorras incluía o populismo entre os catro cánceres que ameazaban o teatro galego, nunhas polémicas declaracións que recibiron unha dura resposta de parte da Asociación de Compañías¹³¹⁴:

Valdehorras enumeraba, en días pasados, los cuatro cánceres que, a su juicio, padece el teatro gallego: La prepotencia del gremialismo y personalismo de algunos intocables cercanos al poder. La impotencia del voluntarismo. La parálisis creativa que crea autosuficiencia. Y la falacia del populismo [J. M. Martín 1992a].

O pouco interese que mostraba a cidadanía polas encenacións dos grupos galegos¹³¹⁵ levaba ás cámaras municipais –na inmensa maioría desentendidas da sorte dos repertorios alternativos aos españois– a ignorar o teatro; aliás, como a programación de creacións dramáticas galegas ficaba fóra da actividade cultural dos concellos, o público tampouco recibía estímulos que o animasen a consumir produtos teatrais feitos en Galiza. Pechábase, así, un círculo vicioso que excluía o teatro propio da vida dos galegos¹³¹⁶. Rosa Álvarez enunciaba con resignación este abandono:

«En Galicia ámase pouco o teatro –afirma a actriz–. Esa é unha realidade coa que hai que contar. Os cartos que os concellos destinan a actividades culturais vanse para outras cousas» [ECG, 3-10-1991].

¹³¹³ Roberto Vidal consideraba que por esta vía non se conseguiría un público estábel: «[...] captar público dependería mais de que se acertase na criatividade antes que facer espectáculos para un hipotético público que nen sabemos o que agradecería de verdade. [...] Estase apostando a captar público e non a facelo, que sería un proceso máis longo e rigoroso» [Luca de Tena 1991a]. Pola súa parte, as explicacións de Damián Villalaín evidenciaban que existía esta tensión no seo da compañía institucional: «"[...] el objetivo de la programación del CDG tiene que ser llenar los teatros". "Y esto –añade– no quiere decir que premeditadamente vamos a hacer un teatro fácil para que le guste al público, porque de lo que se trata es de llenar los teatros con unos parámetros de calidad [...]" [Molinero 1989].

¹³¹⁴ «Cuando parecía que el teatro había debajo de aparecer en las páginas de sucesos, unas declaraciones de Camilo Valdehorras, responsable de la dramaturgia de la última producción del Centro Dramático Galego "A Lagarada", han levando duras críticas. [...] La Asociación de Compañías confiesa "estar harta de los personajes que se aproximan ocasional y esporádicamente a trabajar en el teatro gallego y que, poniendo cara de salvadores, llegan, insultan, descalifican y se van"» [J. M. Martín 1992a].

¹³¹⁵ Eis un exemplo: «O Centro Dramático Galego estreou antonte na Coruña a súa primeira produción desta tempada: «O arce do xardín» [...] O teatro Colón tiña un valeiro de público inmenso –non se chegaba nin a tres ducias de persoas [...]» [Tristán de Montenegro 1989a].

¹³¹⁶ A EDG viviu unha dolorosa constatación deste desinterese cando ofreceu aos concellos funcións pagadas pola Deputación Provincial: nalgún caso, estes respondían cun «enviámosvos o certificado da función; non fai falta que veñades».

Neste ermo panorama en que poucos grupos profesionais galegos superaban as vinte funcións anuais, a compañía ARTE LIVRE do Brasil –encabezada por Roberto Cordovani– supuxo un caso absolutamente excepcional:

[...] o actor pasou por Galicia, onde fixo case trescentas representacións, unha cifra astronómica se a comparamos coas dez ou vinte que realizan anualmente os grupos galegos. «Estou en contra dos que pensan que Galicia non ten público», di, «é asunto de perspectivas. Non creo que ningunha compañía de aquí fixese tantas representacións como o noso grupo. Claro está, tivemos que realizar un esforzo grandísimo en todos os sentidos» [ECG 6-4-1989].

Implicitamente, o actor brasileiro estaba a acusar aos profesionais galegos de vagos e acomodaticios e considera que os problemas de distribución aos que se enfrontaban eran, en parte, consecuencia da súa pasividade. Estivese ou non no certo, a verdade é que existía un outro factor que diferenciaba este grupo dos colectivos galegos e que favorecía a recepción popular dos seus espectáculos: as connotacións pexorativas asociadas á lingua galega. Nun contexto social en que non se recoñecía a unidade lingüística galego-luso-brasileira, as encenacións de ARTE LIVRE librábanse de calquera preconcepto negativo derivado do emprego do galego e, por outro lado, víanse favorecidas polo feito de que se trataba de teatro estranxeiro –internacional, cosmopolita, que daba distinción...–, aínda que de fácil comprensión no que á lingua se refire.

A finais do período que nos ocupa, o sistema galego de produción teatral coñeceu dúas iniciativas que tencionaban –cada unha no seu estilo– corrixir a incomunicación coa sociedade galega abrindo novas fórmulas de consumo dramático. Desaparecida a Sala Luís Seoane da Coruña¹³¹⁷, a finais de 1992 nacía en Compostela a Nasa (Nave de Servizos Artísticos) e poucos meses despois facía outro tanto a Sala Galán.

Desde a súa configuración até o propio nome, a Nasa –promovida e xestionada polo grupo CHÉVERE– estaba a evidenciar o desexo de ultrapasar os límites dos formatos tradicionais e de acoller celebracións teatrais –e doutro teor– que non se visen constrinxidas polas maneiras caducas que, desde o esmorecemento do teatro independente, caracterizaban a relación dos espectadores galegos co produto escénico e os seus creadores:

¹³¹⁷ A sala Luís Seoane desapareceu definitivamente en 1991 –tres anos despois da disolución da compañía titular–, aínda que «desde novembro 89 ata o 91 o teatro permanece pechado, recuperándoo nesa data o antigo propietario» [Lamapereira 1995: 20]. Francisco Pillado lamentaba en 1993 que o proxecto coruñés non tivese recibido o apoio que agora se prestaba a estes dous espazos: «[...] comentárame Pillado que de recibir no seu momento o apoio co que agora conta a sala Nasa en Compostela, neste inmoble coruñés –pequeno, acolledor como era– tamén se continuarían ofrecendo representacións ó público» [Sande 1993b].

Mália a súa aparencia de garaxe, a sala acolle un importante número de actuacións fundamentalmente musicais, para o que parece estar especialmente deseñada, así como esporádicas funcións teatrais, tendo unha presenza cada vez máis importante o xénero cabareteiro ou se se quer as variedades, sen esquecer outros eventos de carácter social que a sala veicula como a pasarela anti-sida ou a festa da revista da *Asociación Galega da Muller*, Andaina. A antesala funciona como marco de exposicións pictóricas de artistas galegos contemporáneos [Souto 1993].

MATARILE TEATRO, a compañía impulsora da Sala Galán, tamén pretendía ultrapasar a idea dun teatro tradicional¹³¹⁸, de maneira que –como xa fixera a LÚIS SEOANE– tivesen cabida neste espazo os máis variados eventos relacionados coa arte escénica, cunha especial querenza pola danza.

Música contemporánea, jazz, títeres, marionetas, muestras de vídeo de vanguardia, danza contemporánea y teatro, junto a cursillos y talleres impartidos por diversos profesionales del resto del Estado y el extranjero, será lo que a partir del primer mes del próximo año se podrá ver y realizar en la Sala Galán, que abrirá sus puertas en la calle Gómez Ulla de Santiago [J. M. Martín 1992b].

Diversificábase así o entumecido panorama de exhibición teatral, se ben os efectos destas dúas iniciativas fican xa fóra do marco temporal deste estudo.

6.2. A ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA na nova configuración do campo teatral galego

A EDG encarou estes anos de rápida evolución do sistema teatral galego marcada pola enorme cicatriz que deixara o proceso de «recuperación da legalidade» vivido en 1986 [vid. 5.3.2.]. A ferida que conformara dous sectores dentro da Cooperativa mantívose latente até o ano 1994, en que volveu a abrirse con motivo da encenación de *Electra*. Ademais, após a definitiva clarificación do número de socios e o rexeitamento de calquera tipo de ampliación, a ESCOLA non contou con activos suficientes que se envolvesen no traballo diario dos tres departamentos, de maneira que a entidade xa non puido recuperar nunca o nivel de actividade que mantivera na etapa inicial.

Antón Lamapereira, que vira como as súas iniciativas foran duramente reprobadas durante a crise de 1986, teimaba aínda en 1988 na necesidade de ampliar a nómina de socios e consideraba que a EDG estaba a atravesar un momento de perigosa parálise, cuxos efectos sobre a continuidade do proxecto non se adiviñaban moi positivos:

¹³¹⁸ Neste sentido resulta reveladora a denominación de «salas alternativas» que ambas asumiron.

Na miña opinión, neste momento a EDG atópase nun momento de crise que, se non se resolve, ben podería ter graves consecuencias para o seu futuro. Refírome, concretamente, ao problema dos sócios e a certa parálise á hora de darlle acollida a novos, e sen dúbida arriscados, proxectos apresentados por algúns dos seus membros.

En canto aos sócios cooperativos o problema está en que estes, desde hai tempo, non son os que maiormente levan a actividade da EDG, co que moitas persoas que traballaron e traballan hoxe na Escola non teñen nen voz nen voto á hora de decidir nos seus Departamentos [...] Darlle entrada a xente que colaborou e colabora na actualidade coa Escola seméllame unha decisión, ademáis de xusta, enriquecedora para a boa singradura da EDG.

E relacionado con este tema está o que, sempre desde a miña opinión crítica, mais aberta a toda colaboración, considero unha situación burocrática, de parálise e polo tanto de negación de calquer proposta renovadora [Lamapereira 1988: 231].

A necesidade de renovación que Lamapereira proclamaba era partillada, dunha ou doutra maneira, pola maioría dos membros activos da Cooperativa¹³¹⁹. No entanto, os intentos –pouco convencidos e sen capacidade aglutinante– por reactivar ou reorientar a intervención da ESCOLA DRAMÁTICA no campo escénico galego non obtiveron resultados consistentes e serviron para constatar a inadecuación do proxecto coruñés á nova realidade teatral da Galiza. Paradoxalmente, houbo de ser a súa iniciativa escénica máis exitosa –e de maior incidencia no panorama dramático da altura– a que evidenciase de maneira irrefutábel as enormes diferenzas que existían no seu seo, dun lado, e, doutro, a dificultade para encaixar a estrutura e funcionamento da EDG na dinámica do sistema. Esta encenación foi a que desencadeou os acontecementos que conduciron á súa disolución. Eis o repaso dos feitos.

6.2.1. Tentativas de adaptación

Para non se ver relegada a un lugar periférico dentro do conglomerado de produtores –situación que poría en perigo a continuidade do proxecto, posto que dificultaría enormemente a obtención de recursos–, a ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA viuse na necesidade de realizar unha serie de movementos de acomodación á nova realidade que se estaba a conformar: desde a modificación dos seus estatutos, até o ensaio de estratexias empresariais propias das compañías profesionais, pasando por unha especial relación de asunción-transposición cos repertorios imperantes. Con todo, moitas destas acomodacións non foron máis que unha resposta case automática condicionada polas exixencias externas e non existiu unha vontade decidida de revisar

¹³¹⁹ A crúa realidade era que calquera tipo de modificación da natureza xurídica da ESCOLA envolvía unhas despesas económicas que a inmensa maioría dos socios non estaba disposta a afrontar.

a natureza, estrutura, obxectivos e estratexias do colectivo. Desta maneira, aínda perviviu o desaxuste entre a entidade e a realidade teatral en que se inscribía.

6.2.1.1. Modificación estatutaria

Nunha altura en que case todas as agrupacións dramáticas profesionais se estaban a decantar por outro tipo de sociedades –nomeadamente a sociedade civil–, a EDG continuaba servíndose do modelo de cooperativa que tan útil fora para as aspiracións lexitimadoras dos seus socios fundacionais, mais que tantos obstáculos interpuxera no funcionamento posterior do colectivo. Con efecto, en ningún momento se pensou en mudar esta consideración, aínda que foi preciso realizar unha nova redacción dos estatutos para que respondesen ao que requiría a lei de Cooperativas que acababa de entrar en vigor¹³²⁰. Desta maneira, en decembro de 1988 celebrouse unha Asemblea Xeral Extraordinaria que tivo como único punto do día a aprobación dos novos estatutos. Na convocatoria¹³²¹, o Consello Reitor da EDG explicaba a razón desta modificación estatutaria e recomendaba aos socios que se mantiñan inactivos que causasen baixa:

Con esta carta de convocatória adxunta-se unha cópia dos novos Estatutos, redactados, a instancias da Xunta Rectora, polo letrado Sr. Corcova, de acordo coa normativa vixente sobre Cooperativas, que exixía unha recomposición de todos os estatutos cooperativos rexidos pola antiga Lei. Dado o carácter «empresarial» que lle confiren estes estatutos á EDG., e as novas responsabilidades dos sócios, o Consello Rector recomenda, a instancias do avogado, que estes consideren seriamente as súas obrigas, ou, no caso de non lles interesar pertencen á Cooperativa rexida polas novas leis, que llo fagan saber ao Consello rector mediante unha carta de baixa.

A revisión dos estatutos¹³²² serviu para dar por definitivamente superado o ciclo de desordes internas que afectaran á ESCOLA nos últimos anos. Mais na verdade, tratábase dun punto de inflexión máis simbólico que real, pois non se arrostrou a reforma que realmente precisaba o colectivo para superar as dificultades que a estrutura cooperativista viñera presentando. Neste sentido, a EDG adaptouse só en parte ao novo contexto en que se mexía a produción e distribución teatral. Forzada polas circunstancias, adoptou un comportamento máis empresarial¹³²³, afastado dos ecos comunistas ou idealistas que evocara noutra altura o termo «cooperativa», e

¹³²⁰ Lei Xeral de Cooperativas de 2 de abril de 1987 (Lei 3/1987).

¹³²¹ Documento sen data asinado por Manuel Lourenzo en calidade de secretario da EDG [APML].

¹³²² A ESCOLA foi nesta ocasión clasificada como Cooperativa de Consumidores e Usuarios, na modalidade de suministros, servizos e actividades para o desenvolvemento cultural.

¹³²³ A lei exixíalle un número mínimo de empregados asegurados –Manuel Lourenzo e Agustín Vega foron contratados pola xornada mínima permitida e cun salario ficticio. Ademais, para solicitar subvencións ou concorrer ás convocatorias de distribución, por exemplo, a Cooperativa tiña que demostrar que estaba ao día na súa relación coa Facenda pública.

aproveitou para acomodar o número de socios ao dos verdadeiramente interesados en continuar facendo parte do proxecto, número que ficou finalmente reducido a dez¹³²⁴.

Porén, o problema da vía de incorporación de novos socios continuou practicamente como estaba, manténdose unha incómoda distinción entre os socios e os colaboradores –sen cuxa participación non se podían pór en andamento moitas das actividades que viñeran caracterizando o labor da ESCOLA. Aliás, perdeuse a oportunidade de camiñar cara unha outra fórmula xurídica, desatendendo as recomendacións formuladas por Antón Lamapereira –quen propugnaba a revitalización do proxecto e lembraba a suxestión realizada en 1983 por Filgueira Valverde de a transformar nunha fundación:

Unha EDG fiel ao seu programa inicial, cunha boa organización e cun espírito renovador, podería chegar a ser unha das saídas ou unha alternativa, mesmo para a simulada situación pola que hoxe atravesamos o Teatro Galego.

E digo isto polo que a EDG significa na historia do teatro galego para a xente de teatro, para moitos intelectuais e para as Institucións autonómicas e do Estado. Neste camiño considero moi interesante a suxerencia feita xa por un político pre-autonómico de que a EDG se convertese nunha Fundación, co que podería acceder, via parlamentaria ou orde xurdida do Goberno, a un orzamento especial dentro, por ex., da Dirección Xeral de Cultura.

Esta indicación podería ser tida en conta pola X. Reitora da EDG, sendo ademais un bon momento estratéxico para facelo [Lamapereira 1988: 231].

Desde 1988, por tanto, a ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA continuou a ser unha Cooperativa desde a que se aspiraba a atender a produción espectacular, a edición de textos dramáticos ou estudos sobre a arte escénica e a formación de interesados no traballo dos palcos: noutras palabras, unha auténtica rareza dentro do sistema teatral galego.

6.2.1.2. Consolidación do funcionamento profesional no Departamento de Dramáticas

A revitalización do Departamento de Dramáticas promovida desde 1986 por Manuel Lourenzo –a partir dunha dinámica profesional acorde cos novos tempos– tivo proseguimento nestes anos¹³²⁵, se ben estivo condicionada pola enorme dependencia que o departamento mostraba con respecto á figura do dramaturgo. Así, o proxecto de encenación dun texto de Otero Pedrayo, prevista para comezos de 1988, viuse adiado polo feito de Lourenzo ser chamado pola directora en funcións do CDG para dirixir na

¹³²⁴ Solicitaron a súa baixa como socios cooperativos Amparo Gómez Cores, Manuela Veira Bonilla, Elena Carme Rilo López e Xoán González Otero, que se sumaban a João Guisán –quen fixo agora definitiva a súa anunciada deserción. A nova lei de Cooperativas xa non exixía un mínimo de quince membros.

¹³²⁵ Cando, en xullo de 1992, a Asociación de Compañías Profesionais de Teatro de Galiza (ACPT) fixo a súa presentación oficial, a ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA figuraba entre os trece colectivos asociados.

compañía institucional –con certa precipitación¹³²⁶– un espectáculo sobre textos do patriarca de Trasalba. Como xa se adiantou [vid. 5.3.4.2.], para o elenco de *Espectros* (1988) –primeiro espectáculo do CENTRO DRAMÁTICO GALEGO en que traballaba–, Lourenzo contou con aqueles actores do proxecto diferido da EDG que quixeron participar:

[...] estaba a piques de comenazar con Escola Dramática Galega un espectáculo de Otero Pedrayo que ía ser algo así como a metade deste. E como coincidían esas circunstancias e dado que eu podía facer o reparto, pareceume ben trasladar algunhas daquelas persoas aquí, onde habería máis medios para facelo [M. Castelo 1988d].

Estreada a montaxe do CDG¹³²⁷, o seu director retomou cun outro reparto¹³²⁸ o traballo no Departamento de Dramáticas da ESCOLA e o 11 de agosto dese ano dábase a primeira función de *Como as camisas de liño*¹³²⁹ no Festival de Teatro de Cariño. O espectáculo –«una comedia musical con partes muy dramáticas y otras más ligeras» [LVG 15-9-1988]– alcanzou unha elevada cifra de representacións, posto que participou nos Circuitos Culturais da Consellaría de Cultura, protagonizou a Primeira Campaña Provincial de Teatro que a Deputación da Coruña organizou en conmemoración do primeiro centenario do nacemento de Otero Pedrayo¹³³⁰ e aínda alcanzou un sorprendente acordo co Concello da Coruña para dar funcións en diferentes centros escolares da cidade.

A seguinte encenación –*Adeus, Madelón* (1989), orixinal de Manuel Lourenzo¹³³¹– conseguiu tamén un importante apoio da Deputación Provincial, coa que a ESCOLA asinou un concerto para realizar vinte e cinco funcións¹³³² por un montante de cinco millóns de pesetas. Isto permitiu que se puidese acordar cos actores que, en

¹³²⁶ «"Espectros", unha recreación dramática de Manuel Lourenzo sobre textos de don Ramón Otero Pedrayo, foi un froito tardío e precipitado do accidente dramático producido tras a "baixa médica" de Eduardo Puceiro e o posterior asentamento de Dorotea Bárcena no cargo de director adxunta» [A. R. López 1988].

¹³²⁷ A estrea de *Espectros* tivo lugar o 21 de maio de 1988 no Teatro Principal de Santiago de Compostela.

¹³²⁸ Os intérpretes de *Como as camisas de liño* eran Francisco Campos (a quen substituiría Manuel Lourenzo), Matilde López, Susana Dans e Xavier López. A música estaba asinada por Juan A. Rodríguez Brisaboa; Xulio Lago responsabilizábase do deseño da iluminación, e a maquillaxe, o *atrezzo* e o deseño de figurinos eran obra de Xoán M. López Eirís.

¹³²⁹ «En "Como as camisas de liño" se recrean fragmentos de varias piezas incluídas en el libro de Otero Pedrayo "Teatro de Máscaras", especialmente de "O borracho", "O pazo" y "A sublevación dos traxes", entre outros» [IG 14-9-1988]. Para a súa produción e exhibición, a EDG recibiu da Dirección Xeral de Cultura unha subvención de 1.300.000 pesetas.

¹³³⁰ A prensa daba conta da longa xira de seis meses realizada pola provincia coruñesa co patrocinio da Deputación: «Esta iniciativa teatral que se iniciou el pasado día 5 de octubre en Carral ha permitido que se representase en un total de 25 municipios "Como as camisas de liño", de Otero Pedrayo. [...] Los ayuntamientos en los que ha actuado la compañía son los de Carral, Ordes, Cambre, Arzúa, Sada, Oleiros, Teixeira, Mugardos, Vimianzo, Porto do Son, Padrón, Laxe, Ponteceso, Cee, Muxía, Malpica, Boiro, Negreira, Noia, Louro, Corcubión, Ponte do Porto, Carballo y Ferrol» [LVG 18-12-1988].

¹³³¹ Estreada o día 6 de agosto de 1988 no Teatro Colón da Coruña.

¹³³² As representacións celebráronse no marco da Segunda Campaña de Teatro na Provincia.

lugar de cobraren polo número concreto de representacións realizadas durante o mes, recibisen durante medio ano unha cantidade fixa prorrataada –para o que subscribiron un contrato laboral de media xornada que, ademais, lles permitiría cobrar o subsidio de desemprego. A idea inicialmente aceptada de recibiren todos os meses a mesma cantidade non convenceu posteriormente aos que traballaban na montaxe, de maneira que nos sucesivos espectáculos se voltou ao pagamento individualizado das funcións.

Adeus, Madelón contaba no seu reparto con catro actores¹³³³ que regresaban ao Departamento de Dramáticas despois de traballaren no CENTRO DRAMÁTICO GALEGO, de maneira que a ESCOLA se sumaba plenamente á dinámica instalada no resto das compañías de se adaptar aos ritmos que marcaba a compañía institucional¹³³⁴ –ate o extremo de que moitos grupos condicionasen a súa produción ao feito de os seus actores seren ou non convocados polo CDG.

Desde a recuperación en 1986 do traballo profesionalizado, o departamento encargado da produción espectacular da EDG fora constatando como aumentaba a dependencia dos grupos dramáticos con respecto ás institucións públicas –fundamentalmente da Consellaría de Cultura–, paralelamente á reticencia do público cara o teatro galego. Aínda que a ESCOLA mantivo unha frutífera relación coa Deputación Provincial da Coruña que lle permitiu diversificar esa dependencia, o certo é que as experiencias de *Como as camisas de liño* (1988) e *Adeus, Madelón* (1989) serviron para confirmar que o sistema teatral galego estaba a ficar sen o elemento consumidor e que as institucións «suplían» a demanda natural articulando programacións que unicamente perseguían o mantemento artificial da actividade teatral –cando non directamente a suxección e o control do medio dramático.

A medida que a ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA ía asumindo o espírito de claudicación que invadía o colectivo de creadores e se incorporaba á dinámica que estaba a caracterizar o sistema –tan perigosa para a continuidade do mesmo–, foi nacendo en Manuel Lourenzo a necesidade de abrir un outro espazo de creación en que puidese experimentar fórmulas de produción alternativas e feitos escénicos diferentes aos que se estaban a ver nos palcos galegos. A vontade de se liberar dos condicionantes que lle colocaba a estrutura cooperativa e o desexo de non comprometer a ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA na súa incerta aventura levaron a Lourenzo a fundar en 1990 o Clube Teatral Elsinor¹³³⁵, «como un espazo

¹³³³ Trátase de Xosé Manuel Vázquez, Teresa Horro, Xosé Vilarelle e Santiago Prego, que participaron en *Espectros*.

¹³³⁴ Lembremos que a encenación de *Como as camisas de liño* fora adiada para que Manuel Lourenzo dirixise un espectáculo no CENTRO DRAMÁTICO GALEGO.

¹³³⁵ O seu primeiro froito –*A canción do deserto*, da súa autoría– foi estreado na Coruña o 14 de xuño dese mesmo ano. Eran os seus intérpretes Patricia de Lorenzo e Francisco Palácio. En 1993, con motivo

independente para investigar linguaxes novas e formas de teatro extracomerciais» [Pisón 2000a: 22].

Se en 1980 transvasara a súa actividade ao proxecto da LUÍS SEOANE por falta de implicación dos membros da EDG no camiño da profesionalización, nesta altura, polo contrario, Lourenzo procuraba un espazo en que se liberar das exixencias e limitacións que a dinámica profesional impuña.

A EDG viu, pois, como se desvinculaba dos seus traballos escénicos a figura que promovera no colectivo a profesionalización actoral. Así, o seguinte espectáculo da ESCOLA –*Chekov, Chekov*¹³³⁶– non se fixo realidade até 1991 e foi dirixido por Agustín Vega¹³³⁷. A montaxe recibiu unha subvención da Consellaría¹³³⁸ e na súa produción mantivéronse os esquemas de funcionamento profesional –participou, por exemplo, na Segunda Feira de Teatro.

En 1992, no entanto, Lourenzo voltou a dirixir na ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA, mais a experiencia resultou frustrante e ameazou con fanar definitivamente a produción escénica da EDG. Un ano antes, o sistema teatral galego coñecera unha grande novidade, promovida pola Deputación Provincial da Coruña: o Premio de Teatro Rafael Dieste, que incluía nas súas bases a encenación da obra gañadora por parte dunha compañía profesional; o texto elixido polo xuri da primeira edición foi *Ei, Feldmühle!*, de Xesús Pisón, e a ESCOLA DRAMÁTICA candidatouse para a súa da encenación, que finalmente realizou¹³³⁹.

A distribución deste espectáculo foi suspendida por Manuel Lourenzo cando aínda non se fixeran dúas das funcións contratadas, porque chegou un momento en que os compromisos laborais dos integrantes do extenso elenco¹³⁴⁰ fixeron imposíbel reunilos para traballar e a montaxe se resentía da falta de ensaios. Este proceso

da estrea d'*O camiño das estrelas*, a terceira montaxe de Elsinor, Manuel Lourenzo explicaba o que procuraba con esta nova empresa: «unha forma de traballar coa maior independencia e a maior liberdade. O obxectivo é reatopar escenarios que pouco a pouco se foron perdendo para o teatro» [ECG 15-1-1993]. Lourenzo cobraría ou non, segundo lle fose. Aliás, traballaría con xente nova que non lle reclamase os emolumentos que exixían os actores profesionais. Pisón [2000a: 22] engade: «A sobriedade, ademais de vir dada pola escaseza de recursos económicos (lembramos que Elsinor Teatro é unha empresa autofinanciada), é tamén vocación, xa que responde ás conviccións estéticas do seu creador».

¹³³⁶ Integrado por *O oso* e *O canto do cisne* –en versión galega de Manuel Lourenzo–, o espectáculo estaba protagonizado por Xosé Manuel Vázquez, Teresa Horro e María Xosé Mosteiro, aos que acompañaban Arturo López, Pedro Rubín e Xoán Manuel López Eirís. Foi estreado no Auditorio Municipal «As Torres» de Santa Cruz (Oleiros – A Coruña).

¹³³⁷ Con este relevo parecía que, dalgún modo, se superaba a fenda que se abrira en 1986 entre os dous sectores de socios. Porén, non sería máis do que unha ilusión.

¹³³⁸ «A Consellería de Cultura destina 90 millóns de pesetas para promove-la realización de funcións teatrais», anunciaba a prensa [ECG 27-10-1991]. A EDG recibiría catro millóns e medio de pesetas para realizar quince funcións de *Chekov, Chekov*.

¹³³⁹ *Ei, Feldmühle! (Fantasías do Valadouro, con vampiros)* foi estreada o 23 de abril de 1992 no Teatro Rosalía de Castro da Coruña.

¹³⁴⁰ Integraban o reparto Lino Braxe, Teresa Horro, Arturo López, Manuel Lourenzo, María Mosteiro, Pedro Rubín, Carlos Sante, Xosé Manuel Vázquez e Xosé Vilarelle.

representou unha auténtica frustración tanto para o grupo como para o seu director¹³⁴¹ e puxo en serio perigo a continuidade da produción espectacular da EDG.

Só a oportunidade de realizar unha ambiciosa coprodución con UVEGÁ TEATRO –no marco da «concentración parcelaria» instigada nesa altura desde o IGAEM¹³⁴²– conseguiu reactivar o traballo escénico da ESCOLA. Porén, tal como se analizará máis adiante [vid. 6.2.2.2.3.], este proxecto fixo que agromasen as profundas diferenzas que separaban aos membros da EDG. Aliás, o enorme reto serviu para pór de manifesto a escasa ductilidade que unha enrarecida ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA ofrecía para afrontar un traballo deste teor. Todas estas circunstancias desencadearon o final da institución.

6.2.1.3. A relación da EDG cos repertorios teatrais galegos

Durante estes anos, a ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA mantivo consigo propia unha particular negociación –centrada na figura de Manuel Lourenzo– entre a necesidade de se someter aos modelos de creación e consumo que demandaba o mercado galego –cada vez máis exíguo e irreal, como xa temos sinalado– e a vontade de fabricar novas fórmulas de repertorio que entrasen a competir coas que gozaban de aceptación. Para alguén que protagonizara o momento (re)fundacional do teatro galego, resultaba moi duro aceptar resignadamente as exiguas e en moitos casos exóxenas¹³⁴³ opcións repertoriais que caracterizaban nesa altura o sistema teatral; porén, un excesivo grao de autonomía podería conducir ao colectivo encabezado por Lourenzo a posicións marxinais dentro do sistema que dificultasen a produción e comercialización dos seus espectáculos.

Se ben que a dinámica do sistema –e a súa rede de relacións– impelía a EDG a adoptar certos comportamentos estandarizados dentro do claudicante colectivo de creadores teatrais, nalguns dos socios activos pervivía aínda o desexo de coadjuvar

¹³⁴¹ A partir deste momento, Manuel Lourenzo centrouse no proxecto de Elsinor e nas encomendas que lle realizaron outras compañías –incluída o CDG, para o que dirixiu en 1991 *A casa dos afogados*, de Fernán-Vello.

¹³⁴² Desde finais da década de oitenta víñanse escoitando voces que desde as institucións reclamaban a conxunción de esforzos e estruturas teatrais. Eis a opinión de Daniel Barata, conselleiro de Cultura en 1991: «O minifundismo, desgraciadamente, non é só da nosa paisaxe [...] o que él mesmo calificou de “minifundio intelectual e mental”, ven provocado por esa tendencia “moi natural e respectable a que cada un ten que facer a súa cousa. De cara ó futuro, para que as cousas se fagan mellor e o aproveitamento cultural sexa máis rendable, é preciso xungir actividades”» [LVG 14-8-1991]. Esta idea era partillada polo director do CDG: «Para Manuel Guede “unha das vías de solución está en que o IGAEM convoque un concurso público de produción asociada, para un gran proxecto que podería ocupar ao 65 por cento da profesión durante todo o ano. Ese podería ser un criterio e non o actual de *café para todos*”. O director do CDG cre que co actual sistema de subvencións “non se vai a parte nengunha, segundo a opinión que está no ambiente. O reparto é responsábel de división e atitudes corporativistas”» [Luca de Tena 1991c].

¹³⁴³ As fórmulas repertoriais que se incorporaban procedían maioritariamente do sistema español, de maneira que cada vez perigaba máis a autonomía do sistema galego.

na construción dun sistema teatral extenso, vigoroso, non subsidiario e cun número crecente de opcións repertoriais alternativas que pugnasen por seren sancionadas¹³⁴⁴.

Dunha ou doutra maneira, esta tensión atravesou a creación escénica do último período da ESCOLA e provocou certas oscilacións entre os dous polos da alternativa, oscilacións que nalgún momento puideron aparentar falta de rumbo, mais que tamén deron froitos interesantes no que a fórmulas creativas ou de distribución se refire.

Canto aos repertorios temáticos e formais que compareceron no panorama dramático galego, o período 1988-1994 caracterizouse por un enorme eclecticismo. Nun principio, a diversidade que mostraron os produtos exhibidos nos palcos galegos podía ser considerada un signo de fortaleza do sistema, mais o certo é que, no xeral, as propostas non se consolidaban como liñas repertoriais¹³⁴⁵ e a canonización dinámica de modelos de creación foi moi débil, tal e como recoñecía Fernán-Vello no final desta etapa:

A falta de paradigmas teatrais, modelos ou referentes de calidade no teatro galego é preocupante. Os directores de escena –toda unha xeración xa histórica e de alto mérito profesional– non acertan plenamente coas súas propostas estéticas. Algo falla. Nalguns casos non existe rigor nen verdadeira exixencia artística. Noutros, por desgracia, vale todo con tal de estrear. ¿U-la dirección cuidada de actores? ¿U-lo tratamento esquisito do idioma, da palabra e do seu ritmo e nobreza e máxía? Non hai, agás algunha honrosa excepción, ideas brillantes, traballos ben rematados, resultados que se podan celebrar colectivamente coa cabeza ben alta [Fernán-Vello 1994].

Un repaso dos espectáculos máis exitosos desta altura –os que contaron co apoio do público e conseguiron maior proxección– pode deitar luz sobre as fórmulas susceptibles de se estableceren como principios produtivos de novas creacións escénicas.

Sen dúbida, o grande suceso de 1988 foi *O mozo que chegou de lonxe*, de Synge, que dirixiu Mario Gas para o CENTRO DRAMÁTICO GALEGO trazando paralelismos entre o pobo irlandés e o galego¹³⁴⁶ e rompendo a tendencia descontextualizadora que distanciaba os espectáculos da realidade galega. Dous anos despois, CHÉVERE conseguía unha magnífica resposta do público con *Río Bravo*, un espectáculo afastado de calquera pretensión literaria que incluía números musicais.

¹³⁴⁴ Este propósito estaba moi presente nas liñas editoriais dos Cadernos da EDG. Desde a publicación traballábase tanto por incorporar ao sistema galego as tendencias escénicas que se estaban a dar nas dramaturxias occidentais, como por recuperar –e reivindicar como tales– os monumentos do pasado ou promover e dar a coñecer a produción dramática galega dos autores contemporáneos.

¹³⁴⁵ Fernán-Vello chegou a falar de «trunfante banalidade» [ECG 3-2-1991].

¹³⁴⁶ «El director catalán considera la obra idónea para el espectador del norte, puesto que en ella se encuentra el paralelismo, el “extremo sentido panteísta” de los pueblos gallego e irlandés» [ECG 20-7-1988].

En 1993, coincidiron tres montaxes moi diferentes e moi ben recibidas polos espectadores: *Saxo Tenor*¹³⁴⁷, de TEATRO DO AQUÍ; *Commedia*, de OLLOMOL-TRANVÍA, e *Vía Láctea*, do Mago Antón. No primeiro caso, tratábase da encenación do texto que obtivera en 1991 o Premio Álvaro Cunqueiro de Textos Teatrais e representaba o regreso de Roberto Vidal Bolaño como director-empresario teatral após as súas frustradas tentativas no campo audiovisual. Inxerida na tradición da *Commedia dell'Arte*, o espectáculo de OLLOMOL-TRANVÍA era a adaptación dun *canovaccio* realizada por Cándido Pazó, quen tamén dirixía unha encenación que se centraba no xogo actoral¹³⁴⁸. *Vía Láctea*, finalmente, representábase nunha maxestuosa carpa e mesturaba maxia e teatro nunha trama de temática xacobeá¹³⁴⁹.

Outras propostas repertoriais que concorreron nestes anos foron o teatro antitextual¹³⁵⁰ –alternativo ao literario¹³⁵¹–, o café-teatro e os formatos de variedades¹³⁵² e unha liña de teatro «de mulleres, para mulleres, sobre mulleres, con mulleres e contra mulleres»¹³⁵³.

¹³⁴⁷ Eis un comentario representativo da opinión que suscitou a montaxe: «Roberto Vidal Bolaño se ha rodeado de una auténtica selección nacional del teatro gallego para montar este “Saxo tenor” y a fe que, dado el presupuesto y las ambiciones de la obra, fallar hubiese sido asestar un golpe durísimo en la boca del estómago de todos nuestros teatreros. Y Roberto no ha fallado, no, seguramente consciente de que se jugaba mucho en el invento y de que si “Saxo tenor” no recorría con dignidad los escenarios de sus representacions habría demasiada gente que hubiese mandado de una vez por todas a freir espárragos al teatro independiente *made in na Galiza*» [S. Rodríguez 1993]. O espectáculo recibiu nove nominacións para os Premios Compostela de Teatro.

¹³⁴⁸ Os comentarios críticos loubaban a encenación: «Non é a primeira vez que unha compañía galega sente a chamada de Goldoni pero, ata agora, ningunha lograra reproducir con tanta fidelidade o seu espírito. Partindo dunha anécdota do dramaturgo italiano, “Ollomol-Tranvía”, baixo a enxeñosa dirección de Cándido Pazó, realiza un xogo de espacios para un espectáculo no que todos os recursos “humanos” son utilizados, alonxándose dunha das modas que máis ten castigado ó teatro galego recente: a pretenciosidade técnica, case sempre utilizada superficialmente [...] unha obra de actores e por actores que recende liberdade» [OCG 9-3-1994].

¹³⁴⁹ Esta liña temática revitalizouse a partir da celebración do Xacobeo 93.

¹³⁵⁰ *Supersonic*, de CHÉVERE –«un teatro sen teatro» [ECG 3-7-1988]–; *Café acústico*, de MATARILE... Os integrantes deste último colectivo explicaba o que perseguían: «propuestas diferenciadas que buscan lenguajes renovadores en los códigos olvidados por el teatro “literario”» [M.A.C. 1992].

¹³⁵¹ Nunha das escasas tensións dialécticas atinentes ao repertorio, deuse unha liña de reacción contra este tipo de dramatizacións que deixaban de parte a lingua. Así falaba Cristina Domínguez a propósito do espectáculo *Voces no vento* (1992), de FACTORÍA TEATRO: «[...] nós estamos cáseque obsesionados pola palabra como elemento de comunicación, algo que está perdido. Por iso non plantexamos isto coma recital, diante dun atril e *bla, bla, bla*, senón como un todo no que a palabra é lanzada ao vento e escoitada» [ECG 17-9-1992]. En *A casa dos afogados* (1991), Fernán-Vello tamén se colocaba en contra do teatro antitextual: «Son consciente [...] de que esta obra ten unha forte carga poético literaria. Desde esa perspectiva quixen introducir unha variante que romperá un pouco con certas tendencias do teatro galego representado hoxe, unha tendencia antitextual cara a un tipo de teatro esquecedor da tradición galega» [ECG 3-2-1991].

¹³⁵² *Big-Bang*, de CHÉVERE; *Fisterra-Broadway*, de COMPAÑÍA DE MARÍAS etc. «Frente a las grandes producciones, renace el mundo del café teatro», titulaba F. Franco [1989a] un artigo no *Faro de Vigo*.

¹³⁵³ Así se expresaban Dorotea Bárcena e Ánxela García Abalo [ECG 3-3-1988]. Antes que posicionamentos feministas, estes espectáculos querían presentar unha visión do mundo das mulleres non mediatizada polos ollos masculinos. Adscribíanse a esta liña: *Mullieribus*, de MEDUSA; *Sigrid era só*

As apostas da ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA durante este período decantáronse, no xeral, polo enraizamento formal e temático na realidade galega, sen desatender por iso nin as novidades que estaban a afectar a arte escénica nin a dimensión diacrónica dun sistema teatral que –abandonado do público– obtiña lexitimación da súa propia historia¹³⁵⁴.

En *Como as camisas de liño* (1988) deuse continuidade, en certa medida, á fórmula do «teatro de cámara» ensaiada nas encenacións anteriores [vid. 5.3.4.2.] –elenco reducido, especial coidado pola faceta interpretativa, limitado aparato escénico...–, aínda que nesta ocasión se pretendeu evitar que se relacionase esta opción repertorial con conceptos como a seriedade, o elitismo ou o aborrecemento. Para iso, concibiuse un espectáculo áxil e de fácil consumo, como explicaba Francisco Campos, o seu protagonista:

–Es una comedia musical con partes muy dramáticas y otras más ligeras. Yo la inscribo en el género de la opereta, en el sentido de que es una obra corta, que se deja ver bien por los cambios de ritmo que tiene y por la parte cantada, paralela siempre a la interpretación [LVG 15-9-1988].

Aliás, Manuel Lourenzo teimaba na súa vontade canonizadora das obras dramáticas de Otero Pedrayo –nomeadamente do seu *Teatro de máscaras*¹³⁵⁵– e na reivindicación da dramaturxia oteriana como modelo activo para o teatro galego¹³⁵⁶,

unha moneca rota, de TEATRO DA LUA; *Xogos de damas*, de MALBARATE, ou *Érase unha vez*, de SALAMÁNTIGA.

¹³⁵⁴ Tiña dereito a existir porque xa existira e producira «monumentos» dignos de conservar, polo menos na súa dimensión literaria. A homenaxe ao actor galego Tacholas que reclamaban a ESCOLA e a Federación de Asociacións Culturais en 1988 debe inscribirse nesta liña de posta en valor da historia do campo.

¹³⁵⁵ Manuel Lourenzo [1988] non aforraba encomios para esta obra: «Para min o “Teatro de máscaras” foi un encontro co poeta, co escritor excepcional no máis puro exercicio de liberdade. Neste teatro, breve, fragmentario, non hai xéneros nen códigos. O escenario pode ser un e moitos. O tema resulta amiúdo atraizoado, fagocitado por magníficos sub-temas que o trascenden. As artes todas colaboran –teatro, danza, música, pintura– na construción dun edificio gozosamente inusual e atrabilario, onde todas as cousas son posíbeis, onde espectros e sombras teñen o valor de seres vivos, onde pontifican e gobernan monifates e hai fantásticos doutores e fidalgas tristes e bandidos e santos e poetas, e un patrucio avellentado pode ensoñar estranas pátrias no fondo dunha xerra valeira, e na tenda de roupa os traxes bailan un minueto e onde a filla do tendeiro se fuga con Mozart que aparece por ali. Tamén foi o “Teatro de máscaras” un encontro co poema escénico, co valor portentoso da palabra cando está cheia de imaxe, cando é teatro e nunca perde elevación, aínda que sexa un sapo ou un barbantés cheio de cocido quen a fale».

¹³⁵⁶ «Intentamos dar una nueva imagen de Otero Pedrayo [...] Queremos demostrar que sus obras se pueden representar, que con ellas se puede hacer un espectáculo vigente [...]», explicaban os intérpretes de *Como as camisas de liño* [LVG 15-9-1988]. Lourenzo, pola súa parte, era rotundo: «Non só está vixente, senón que son cicais excesivamente avanzadas para a sensibilidade teatral de hoxe. Pedrayo chegou máis alá nos seus apontamentos escénicos e escenográficos que o propio Valle-Inclán. Penso que está á altura das mellores montaxes europeas. O que pasa é que é un teatro sumamente difícil» [Castelo 1988d]. *A casa das afogados* (1991) –obra que Manuel Lourenzo dirixiría para o CDG– inxeríase dentro desta liña repertorial: «Con esta última obra, Miguel Anxo Fernán-Vello pretendía romper con certas tendencias antitextuais do último teatro galego, devolvéndolle a dignidade lírica que se remonta ás obras de Álvaro Cunqueiro ou Otero Pedrayo» [ECG 3-2-1991].

actitude apoiada desde os *Cadernos da Escola Dramática Galega*¹³⁵⁷.

Como contrapunto á ollada cara atrás que supuña encenar a Otero, o seguinte espectáculo da EDG –*Adeus, Madelón* (1989), de Manuel Lourenzo– foi concibido como un auténtico baño de realidade. Así, aproveitábase un suceso criminal recente de grande repercusión mediática –o asasinato dos marqueses de Urquijo–, para realizar unha dura censura dos comportamentos manipuladores de certos medios xornalísticos:

«Lo que se pretende con esta obra –nos comentaba como autor Manuel Lorenzo– es reflejar la manipulación de la información [...]».

Esta obra, nació «por la evolución que los medios de comunicación están teniendo, cada vez más amarillistas y con un enorme poder. Hoy en día los políticos se muestran necesitados de estos medios, lo que crea una especie de prepotencia y la convierten no en el cuarto poder, sino en el segundo» [IG 8-9-1989].

Para alén da novidade temática¹³⁵⁸, o espectáculo incluía unha outra mudanza importante con respecto aos últimos traballos da ESCOLA: a clave realista. Con certeza, esta decisión non respondía unicamente á natureza da trama, senón á necesidade de se reconciliar cos gustos do público¹³⁵⁹ nun momento de masiva deserción de espectadores.

Como xa se apuntou, Lourenzo quixo romper esta inercia de submisión aos ditados do medio que invadía o traballo que realizaba coa EDG e canalizou a súa enerxía nun outro proxecto. O seu papel como director foi asumido en 1991 por Agustín Vega, que puido así realizar a encenación de textos de Tchekhov que se frustrara en 1986. Continuando a liña marcada con *A boda de Esganarello* (1981) e *O aniversario* (1982), Vega puña en escena a tradución dun clásico europeo, aínda que nesta ocasión a proposta formal era bastante máis tradicional –fronte á concepción biomecánica que inspirara o espectáculo de 1982, por exemplo, ou a transposición de xéneros que caracterizara *Para qué queredes un poeta vivo...* (1984).

Esta experiencia serviulle á ESCOLA para corroborar, máis unha vez, a esclerose progresiva que estaba a afectar ás canles de distribución de espectáculos galegos e as crecentes dificultades que estes achaban para chegaren ao público. Neste sentido, as seguintes producións do colectivo –que serían as últimas– representaron dúas tentativas de alargamento das posibilidades de mercado. A

¹³⁵⁷ En 1988, ano en que se lle dedicou o Día das Letras Galegas a Otero Pedrayo, a ESCOLA publicaba nos cadernos as súas obras *O café dos espellos* e *Traxicomedia da noite dos Santos*, para alén de reeditar o esgotado *O fidalgo e a noite* –que vira a luz no número 7 da colección (1979).

¹³⁵⁸ Así o recoñecían as crónicas: «Una novedad temática esta incorporación al teatro de un hecho enmarcado habitualmente en las revistas del corazón» [ECG 20-8-1989].

¹³⁵⁹ Esta era a clave que maioritariamente empregaban a televisión e o cinema comercial.

primeira –*Ei, Feldmühle!* (1992)¹³⁶⁰– foi un intento de aproveitamento da nova vía que proporcionaba o Premio Rafael Dieste da Deputación Provincial da Coruña; a segunda –*Electra* (1994)¹³⁶¹–, supuxo unha forte aposta por introducir no mercado unha fórmula de distribución diferente da imperante.

O camiño que o Premio Rafael Dieste abría para a produción e comercialización da encenación do texto gañador logo resultou decepcionante, pois reproducía os esquemas viciados en que se mexía o mercado galego de espectáculos teatrais. Así, o contrato que a Deputación Provincial da Coruña asinaba cunha compañía profesional equivalía na práctica á concesión dunha subvención e as funcións do espectáculo que pagaba a institución provincial servían para constatar o nulo interese dos concellos galegos polo teatro propio¹³⁶².

O caso de *Electra* (1994) foi en moitos sentidos excepcional. Concibida como unha coprodución entre UVEGÁ-TEATRO e a ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA¹³⁶³, a súa distribución partiu dun concepto diferente de captación de público¹³⁶⁴. Así, en lugar de mover o espectáculo por diferentes localidades realizando unha única función do mesmo, decidiuse concentrar as representacións na Estación Marítima da Coruña¹³⁶⁵ e realizar por toda Galiza unha extensa campaña de captación de público¹³⁶⁶ que garantise a continuidade das representacións. A exitosa experiencia herculina¹³⁶⁷ repetiríase na Sala Galán de Santiago –entre os días 4 e 22 de abril– e na antiga

¹³⁶⁰ Eis unha crónica da estrea: «Bajo la dirección de Manuel Lourenzo ocho actores de la Escuela Dramática Galega dieron vida a un buen número de personajes que no son fáciles de encuadrar puesto que iban desde “o carballo dos bicos” hasta “o vento valeiro”, pasando por la “dama cinza”, el gran cazador o el “encanto do rabuxento”. La acción se desarrolla en la Mariña lucense, concretamente en O Valadouro, “invadido por unha especie vexetal asasina: o eucalipto” que transforma a sus moradores en vampiros» [LVG 22-4-1992]. En moitos sentidos –Galiza como protagonista última, personaxes fantásticas, elementos simbólicos, descrición dunha sociedade tradicional en decadencia ...–, o texto de Xesús Pisón daba continuidade á liña repertorial de Otero Pedrayo.

¹³⁶¹ Estreada o 1 de marzo de 1988 na Estación Marítima da Coruña.

¹³⁶² Nalgunha das ocasións en que a EDG se puxo en contacto cos concellos para lles ofrecer as funcións de *Ei, Feldmühle!* que pagaba a Deputación recibiu como resposta un «mais non é preciso que veñades; xa vos enviamos o certificado da función coa data que nos digades».

¹³⁶³ Para alén da subvención recibida do IGAEM, *Electra* contou coa colaboración do Concello da Coruña, da Deputación Provincial e de algunhas empresas privadas.

¹³⁶⁴ Esta fórmula fora ensaiada pola COMPAÑÍA LUÍS SEOANE en 1980 coa campaña de *Dous perdidos nunha noite suxa* e *As Criadas* realizada entre os días 5 e novembro no Kiosko Alfonso da Coruña [vid. 3.2.6.1.1.]. Con todo, nesta ocasión programárase un único espectáculo durante catro semanas.

¹³⁶⁵ O espectáculo representouse na Estación Marítima da Coruña entre os días 1 e 27 de marzo de 1994 cunha asistencia media diaria de 170 espectadores [LVG 25-3-1994]. Algún día déronse dúas funcións.

¹³⁶⁶ Para alén das campañas realizadas nos centros de ensino, subscribíronse acordos de colaboración con diferentes xornais –*La Voz de Galicia*, *A Nosa Terra*, *El Correo Gallego*– segundo o cal as publicacións inxerirían publicidade do espectáculo e UVEGÁ-EDG ofrecerían descontos aos que presentasen o cupón que se incluía no anuncio.

¹³⁶⁷ Antes de finalizada a terceira semana de exhibición, xa asistiran ás funcións catro mil espectadores [LVG 19-3-1994].

capela do Hospital da Caridade de Ferrol, nesta ocasión, con dúas únicas funcións –os días 20 e 21 de maio¹³⁶⁸.

Nun momento en que se puña en dúbida a existencia en Galiza de cuarenta poéticas teatrais –tantas como proxectos concorían ás convocatorias de subvencións¹³⁶⁹–, UVEGÁ-EDG presentaban unha proposta moi achegada á realidade galega¹³⁷⁰ que conservaba certa pegada da liña do «teatro de cámara» [vid. 5.3.4.2.]. Así, cun elenco reducido¹³⁷¹ e un espazo escénico central afastado de calquera tentación de opulencia¹³⁷², alcanzábase unha tensión dramática que cativaba a críticos e espectadores:

Ágil versión. Con gallego fluído, eufónico y fácil de entender. Dirección y movimiento escénico, también a cargo de Manuel Lourenzo, consiguen un espacio y arquitectura teatral sencilla, pobre en recursos que, conforme transcurre, se enriquece hasta grados inverosímiles. [...] Hecho teatral, sin trampas ni cartón, ya que los actores son observados desde todos sitios [Martínez Sevilla 1994].

O espectáculo –para o que se deseñou unha unidade didáctica¹³⁷³– recibiu unha magnífica resposta do público, especialmente dos centros de ensino¹³⁷⁴, demostrando así a pertinencia desta fórmula de exhibición. Con todo, foi imposíbel

¹³⁶⁸ Tamén deu unha función no Festival de Ribadavia de 1994.

¹³⁶⁹ Este era o principal argumento esgrimido polos defensores da unión de compañías: «Poden existir 40 poéticas teatrais? Quen a contesta é o sétimo director do *Centro Dramático Galego*, Manuel Guede: “Non creo. Como moito, a Galiza podería soportar dez ou doce”» [ANT 14-5-1992]. No mesmo artigo, no entanto, dábanse a coñecer outros posicionamentos: «Son moitos os profesionais de teatro que cren que antes de recompoñer a mesma peza de tecido por outro patrón (medida grande ou medida cativa), habería que dar resposta á vella pregunta de que é o que se quer facer, que política teatral construír [...] hai quen pregunta se non foi a propia Xunta quen fomentou coa súa política de rapañota a subdivisión sen límite dos grupos».

¹³⁷⁰ «Quero que a nosa Electra sexa un espectáculo para a nosa xente», proclamaba Lourenzo, «porque fala de cousas que están viventes e que nos afectan a todos» [IG 2-2-1994]. E semella que conseguiu o seu propósito: «[...] vendo a posta en escea que de “Electra” fai o grupo Uvegá e a EDG esquecínme por completo de que estaba diante dunha representación dun clásico do teatro grego, de que os que alí falaban eran espectros de vellos mitos que se perden nos neboeiros do tempo. Mais para min estábase a falar de cousas que pasan hoxe, de problemas actuais que nos afectan gravemente» [Vilar 1994].

¹³⁷¹ Os intérpretes eran Luísa Merelas, Vicente Montoto, Alfredo Rodríguez, Patricia Vázquez e Pilar Pereira.

¹³⁷² Dous eran os espazos practicábeis, ao redor dos cales se dispuña o público: Unha «plataforma de madeira, hueca en su interior y elevada medio metro sobre el suelo, representa la vivienda de Electra (Luísa Merelas) y de su esposo, un Labrador al que da vida Vicente Montoto [...] En otro escenario de menor tamaño se desarrollan los acontecimientos exteriores, en especial los ambientados en la ciudad de Argos (de la que Electra fue expulsada) y una danza ritual cargada de simbolismo que Orestes (Alfredo Rodríguez) y el Labrador bailan desnudos» [LVG 17-2-1994]. O traballo de Xoán Manuel López Eirís recibiu o Premio Compostela 1994 á Mellor Escenografía.

¹³⁷³ «[...] con cuya difusión en centros de enseñanza se pretende que los profesores sitúen a los estudiantes en contexto, antes de que acudan a contemplar esta pieza [...]» [LVG 25-2-1994]. A unidade didáctica –para a que se contou co apoio económico da Deputación Provincial– foi confeccionada por Emilia Ares Portela, Ramón Davila Rodríguez, Isabel Álvarez Ilarri e Antón Lamapereira López.

¹³⁷⁴ «Quince institutos de diversos puntos de Galicia han comprometido, hasta ahora, su asistencia a la representación de la tragedia de Eurípides [...]», publicaba a prensa uns días antes da estrea na Coruña [LVG 25-2-1994]. Algo semellante acontecería en Compostela: «Veintitrés grupos de alumnos, profesores de institutos y colegios de enseñanza media asistieron o tienen efectuada su reserva para las funciones de *Electra*» [LVG 15-4-1994].

prorrogar a súa estancia na Estación Marítima da Coruña¹³⁷⁵ e as reiteradas demandas de creación dunha temporada teatral galega¹³⁷⁶ –cuxa viabilidade estaba a demostrar este espectáculo– continuaron sen ser atendidas. A petición tampouco foi tomada en consideración en Compostela –onde os produtores de *Electra* mantiveron unha forte controversia co edil de Cultura por lles negar a última hora unha axuda que xa anunciara¹³⁷⁷ e non lles facilitar o Teatro Principal¹³⁷⁸.

Desta maneira, frustrábase de novo unha iniciativa planificadora nacida do conglomerado de creadores, que vían como as súas propostas eran reiteradamente ignoradas polas institucións –non interesadas realmente na consolidación dun sistema cultural galego autónomo. A fórmula de coprodución ensaiada en *Electra* –e que xa empregaran con anterioridade outros colectivos dramáticos¹³⁷⁹– comparecería máis veces no teatro galego, aínda que non chegaría a consolidarse como un modelo referencial; porén, o modelo de exhibición continuada nun espazo recuperado para o consumo teatral non tería continuidade no campo dramático de Galiza e non se conformaría unha temporada teatral propiamente dita.

6.2.2. A constatación da evidencia: o proxecto xa non responde aos novos tempos

As tentativas de acomodar o proxecto da ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA á configuración que o sistema teatral galego fora adoptando desde finais da década de oitenta permitiron que a Cooperativa coruñesa non fose totalmente desprazada dos lugares preeminentes do sistema. Con todo, o capital simbólico que acumulaba rendía cada vez menos dividendos e era feroz a loita pola apropiación do restrinxido capital específico que puña en circulación un exánime campo de produción teatral.

A comezos dos anos noventa, a EDG herdaba unha organización moi pouco operativa e víase afectada pola erosión que provocara unha dilatada historia de

¹³⁷⁵ Había programadas exposicións nese espazo.

¹³⁷⁶ Manuel Lourenzo insistía: «Nós queremos que haxa normalidade no teatro, que a xente xoven poda ter acceso con precios reducidos» [IG 2-2-1994]; «en la actualidad es necesario crear un circuito teatral que permita conocer la calidad de los montajes existentes en la comunidad autónoma [...], que permita aglutinar los distintos núcleos en los que se realizan representaciones para confeccionar pequeñas temporadas que puedan ser cubiertas por las compañías gallegas» [IG 25-2-1994].

¹³⁷⁷ As dúas compañías denunciaban que, após ter afirmado que podían contar cunha axuda de 2.700.000 pesetas, o edil informou o último día de funcións que fora denegada a subvención [ECG 11-5-1994].

¹³⁷⁸ A prensa compostelá deu conta do enfrontamento: «Uvegá Teatro y EDG califican de “represor” a Villanueva [...] Los directores de ambas compañías, Lourenzo y Montoto, aseguraron que el veto del edil responde al hecho de “haber tenido la osadía de criticar una de sus actuaciones administrativas [...]”» [LVG 5-7-1994]. «Villanueva dice que Uvegá y EDG convierten en ideológico un problema contractual» [LVG 7-7-1994].

¹³⁷⁹ TEATRO DO MALBARATE e PRODUCCIÓN DO NOROESTE, por exemplo, coproducirón en 1988 *Galicia S.L.* Nalgún caso, estas colaboracións propiciaron a fusión de compañías –OLLOMOL TEATRO SUBMARINO e TRANVÍA TEATRO uníranse en OLLOMOL-TRANVÍA a partir da experiencia de *Commedia* (1993).

dificultades, decepcións e até conflitos internos. Aliás, instalárase entre os seus socios o escepticismo fronte á posibilidade de coadxuvar de maneira real na construción dunha entidade nacional galega á volta duns repertorios culturais diferenciados. Nestas circunstancias, dos tres grandes bloques de actuación en que articulara o seu traballo –formación, publicación e encenación–, un esmoreceu definitivamente, outro ficou nun limbo estéril, e o terceiro amplificou as diferenzas entre socios que desencadearían o final da Cōoperativa.

6.2.2.1. Unha actividade reducida ao impulso individual

Desde a profunda crise que afectara a ESCOLA a mediados da década de oitenta, o seu funcionamento deixar de ser propiamente cooperativo e dependía cada vez máis da iniciativa individual dos seus socios. Truncada a experiencia viguesa e desconsiderada *de facto* a figura do colaborador –que a entidade nunca soubo integrar realmente na súa estrutura–, só o labor singular de certos integrantes impediu que a EDG entrase nun estado de inactividade. Así, os *Cadernos* pervivían grazas á teimosía de Francisco Pillado e Manuel Lourenzo –aos que axudaba Xosé Manuel L. Eirís– e, como xa se comentou, o Departamento de Dramáticas mostraba unha enorme dependencia de Lourenzo¹³⁸⁰. Xosé Manuel Vázquez e Agustín Vega seguían vinculados á actividade escénica da ESCOLA; os outros socios xa non se envolvían na actividade cotiá da EDG, aínda que se puidese contar coa maioría deles cando a súa colaboración era necesaria.

Un caso moi significativo é o de Antón Lamapereira, que non deixou de promover ou apoiar iniciativas relacionadas coa actividade dos palcos –*Revista Galega de Teatro*, TEATRO DE NINGURES, Mostra de Teatro de Cangas...–, mais estas nacían ou se desenvolvían á marxe da Cooperativa coruñesa.

Nesta altura, a maioría das compañías profesionais funcionaban con criterios que tiñan moi pouco a ver cos métodos de traballo máis ou menos colectivistas que caracterizaran aos grupos (re)fundacionais, de maneira que unha EDG que xa non contaba coa participación de moitos dos seus socios cooperativos podería adaptarse sen dificultades ás fórmulas de produción imperantes. Porén, a natureza da entidade facía imposible a figura do empresario –ou empresarios– que os novos tempos reclamaban, figura que xa encarnaban nas súas respectivas compañías Roberto Vidal Bolaño, Dorotea Bárcena ou o propio Manuel Lourenzo en empresas desvinculadas da EDG.

¹³⁸⁰ Eirís e Lourenzo representaban á EDG nas reunións da Asociación de Compañías Profesionais de Teatro.

6.2.2.2. O esgotamento sucesivo das tres seccións da EDG

Aínda que de maneira moi diferente, os tres departamentos en que se articulaba a ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA foron entrando, un após outro, nunha situación de colapso. O primeiro en se ver afectado foi o de Didácticas, practicamente ausente do último tramo da vida da EDG. Estudos Teatrais limitou a súa actividade á publicación dos *Cadernos*, cuxa incidencia no sistema teatral resultaba cada vez menor, e á anecdótica convocatoria do Concurso de Teatro Breve. Finalmente, foi a sección que equiparaba a ESCOLA ás compañías profesionais –o Departamento de Dramáticas– a que provocou a definitiva desestruturación da sociedade e precipitou a súa disolución.

6.2.2.2.1. Desaparecemento das actividades formativas

Paradoxalmente, nun momento en que se diversificaban os axentes promotores de actividades formativas¹³⁸¹ e comezaba a ser reclamada con insistencia a creación en Galiza dunha Escola Superior de Arte Dramática, o Departamento de Didácticas da ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA mantívose inactivo boa parte do tempo e só de maneira moi esporádica organizou algún curso. En concreto, no período que vai de 1988 a 1994, só se celebraron na EDG un obradoiro de iniciación ao teatro impartido pola actriz Luísa Martínez entre o 14 de novembro e o 14 de decembro de 1988 e algunha actividade didáctica pouco protocolizada dirixida por Manuel Lourenzo.

As razóns fundamentais desta situación residían na falta de medios económicos e a perda de ilusión dos socios que antes se enredaban nestas tarefas. A ESCOLA aínda era capaz de mobilizar recursos –económicos e humanos– para as súas encenacións, mais non acontecía o mesmo no que atinxía a formación. Desta maneira, só podía celebrar cursos que se auto-financiasen coa matrícula dos participantes e iso facía que convidar especialistas representase un risco económico moi grande que as minguadas arcas da Cooperativa non podían asumir.

Nesta altura, a demanda formativa concentrábase en Galiza nos estamentos menos profesionalizados do conxunto de creadores, posto que entre os traballadores regulares dos palcos aínda se reivindicaba o autodidactismo e moitos dos que levaban dez ou quince anos de actividade actoral non lle achaban utilidade real a un curso de dúas semanas. Antonio Durán «Morris» expresábao con clareza:

¹³⁸¹ Para alén do CDG e a AADTEG, tamén organizaron cursos actorais a renacida Aula de Teatro da Universidade de Santiago de Compostela (1990) –á que se sumaría en 1993 a Aula de Vigo–, diversos grupos teatrais –VAGALUME, CHÉVERE...– e a Escola de Experimentación Actoral Avento de Vigo. Ademais, déronse seminarios dirixidos aos máis novos –como os programados na Mostra de Teatro Infantil «Xeración Nós»– e a mestres e profesores –entre os que figuraban os celebrados na Escola de Maxisterio de Pontevedra, por exemplo.

Se o autodidactismo se reduce a repetir os esquemas do primeiro ano, pois é malo, pero se evoluciona é moi positivo. Eu non estou en contra das ensinanzas, pero é que a verdade, os cursiños de quince días nunca me reportan nada novo [X. Fernández 1989].

Tamén foi moi tibia a reclamación corporativa de creación dunha Escola Oficial. Na verdade, os profesionais aínda a vían como unha porta pola que accederían ao mercado competidores preparados¹³⁸² e, no xeral, só se reivindicaba a existencia deste centro como unha maneira de gañar institucionalización e sanción social para o sistema teatral galego ou como unha eventual vía profesional¹³⁸³. Neste sentido, Fernán-Vello reprocháballe á AADTEG non ter adoptado unha posición máis clara:

A Asociación de Actores, Directores e Técnicos de Escena [...] se inibiu silenciosamente diante de significativos problemas e necesidades que padeceu a clase teatral galega. A saber: [...] inexistente interese público como tal Asociación en esixir a creación inmediata dunha Escola de Arte Dramática Galega ou da posta en marcha dun Teatro Nacional-Galego [Fernán-Vello 1990a].

Sexa como for, cada vez era máis evidente que a EDG non ía xogar ningún papel destacado nese proxecto, posto que se consideraba que deberían ser as universidades galegas as que o asumisen¹³⁸⁴ –sen participación directa de entidades como a ESCOLA .

Aliás, como a Xunta non abrigaba o desexo real de substituír os repertorios culturais españois por outros sobre os que se conformase un sistema cultural galego autónomo, non existía vontade política clara de crear en Galiza centros oficiais de ensino teatral, fosen estes de carácter universitario ou de calquera outro teor. Así, aínda que moitos indicadores sinalaban que se estaba nun momento propicio¹³⁸⁵, de

¹³⁸² Dorotea Bárcena non ocultaba as súas reticencias: «[...] é máis urxente que o teatro se introduza na sociedade galega que crear unha escola. Xa hai problemas dabondo para que as compañías existentes podan representar, canto máis creando unha escola» [M. Castelo 1988c].

¹³⁸³ A Escola daría traballo a un bo número de docentes entre os que poderían figurar os profesionais máis prestixiados do teatro galego, sempre que os criterios de selección do corpo de profesores non os deixasen fóra: «Outros profesionais sondeados amosáronse, se non opostos a tal proxecto, si máis cépticos sobre o seu funcionamento. Hai quen ve difícil determinar claramente que profesionais e con que aval ou titulación acederían á docencia, presumindo algunha das frecuentes polémicas que de cando en vez revolven o mundio teatral galego» [ANT 18-3-1993].

¹³⁸⁴ «Actualmente existe unha “carreira de teatro” con tres licenciaturas universitarias, como dixen. E existen unhas universidades que poden reclamar esas titulacións. Esta sería a hora de facélo» [M. Lourenzo 1994]. A Lei 1/90 de Ordenación Xeral do Sistema Educativo confería rango universitario aos estudos de arte dramática.

¹³⁸⁵ En 1990, o director do CDG consideraba que a conxuntura era favorábel: «Según explica Blanco Gil, el momento es propicio porque el Fondo Social Europeo tiene dinero para promover nuevas profesiones y la creación de la Escuela Superior de Teatro podría hacer las veces de carrera de Formación Profesional, al tener sus departamentos de escenografía, con todas sus áreas técnicas, desde la costurera, maquillaje, luminotecnica, sonorización, carpintería, maquinaria, escenografía, peluquería, etc.» [Barrera 1990].

nada valeron os proxectos que os sectores máis interesados na súa existencia foron redixindo¹³⁸⁶ e a Escola Oficial de Arte Dramática non se fixo realidade nesta década.

Outras iniciativas máis modestas tampouco adoitaban recibir apoio governamental¹³⁸⁷, de maneira que se fixo moi difícil programar actividades didácticas desde a ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA –cuxos socios, ademais, foran volvéndose escépticos sobre as posibilidades reais de que na Galiza se conseguise cohesión social á volta dun repertorios culturais diferenciados, idea que constituíra un dos motores do movemento (re)fundacional do teatro galego. Só a publicación da EDG conservou un bocado dese designio fundacional e continuou a ser «unha escola aberta»¹³⁸⁸.

[...] os «Cadernos da Escola Dramática Galega» seguen a aparecer coa súa acostumada regularidade de sempre. Algo que, de certo, merece salientarse na vida dunha institución cultural galega adicada principalmente a potencia-la nosa cultura dende unha apaixonada vocación polo ensino [...] Os últimos catro números dos seus «Cadernos...» son boa proba desta continuidade e confianza nun estilo metodolóxico que está a merecer xa un estudio serio que nos permita valorar adecuadamente as súas posibilidades de espallamento. ¿Pensarían niso os responsables da Reforma educativa en Galicia? [Quintáns 1988a].

6.2.2.2.2. *Cadernos da EDG: unha continuidade sen pegada no sistema*

Para alén de conservar a función «eminentemente didáctica» [Quintáns 1989], a colección dos *Cadernos da Escola Dramática Galega* proseguíu con todas as liñas editoriais que fora trazando desde o seu nacemento: traducións para o galego de textos dramáticos de diferentes literaturas¹³⁸⁹, recuperación de obras galegas de difícil

¹³⁸⁶ Eis o que acontecera, por exemplo, cunha proposta realizada en 1992: «A creación dunha Escola de Teatro vencellada á universidade é un proxecto elaborado hai máis de un ano por xente do teatro galego coma Vidal Bolaño, Manolo Lourenzo, Eduardo Alonso ou Roberto Salgueiro. Segundo algun dos seus impulsores, a acollida foi boa dentro da propia institución docente e por outras entidades como Caixa Galicia, a deputación ou o Instituto Galego de Información de Díaz Pardo. Sen embargo seguen esperando unha decisión política [...]» [ANT 18-3-1993].

¹³⁸⁷ Maribel González, directora do colectivo teatral VAGALUME, explicaba un destes casos: «En este país, Galicia, no existe sensibilidade alguna respecto a la necesidad de formación del actor [...] Una prueba de ello es que, habiendo prometido su colaboración, la Xunta de Galicia ha negado en la práctica su apoyo al proyecto que le fue presentado respecto a un curso de antropología teatral, dirigido nada menos que por los actores del laboratorio Grotowski» [F. Franco 1989b].

¹³⁸⁸ *Os Cadernos da EDG, unha escola aberta* é o título da conferencia de Manuel Quintáns publicada no número 103 da colección (1994).

¹³⁸⁹ *Antígona*, de Salvador Espriu (tradución de Xesús González Gómez); *Ubú Rei*, de Alfred Jarry (traducida por Enrique Harguindey Banet); *Comedia*, de Samuel Beckett (en versión de Miguel Pérez Romero); *A lición*, de Eugène Ionesco (por Francisco Pillado); *A mordaza*, de Alfonso Sastre (traducida por Elvira Souto); *A máis forte. Debe e haber*, de August Strindberg (por Xulio Cuns), e *Calígula*, de Albert Camus (vertida ao galego por Xosé Manuel Beiras). En palabras de Francisco Pillado, o criterio que utilizaban para incorporar ao patrimonio teatral galego textos dos dramaturgos universais era duplo: «ou os máis importantes ou os que máis tivesen que aportar ao noso teatro» [Ogando 2000].

acceso¹³⁹⁰, publicación de manifestos¹³⁹¹ e textos teóricos á volta da arte escénica¹³⁹² ou do teatro galego¹³⁹³, acollemento dos títulos vencedores no Concurso de Textos Breves da EDG¹³⁹⁴, atención aos autores galegos contemporáneos¹³⁹⁵ –incluídos os máis novos¹³⁹⁶– e ao teatro portugués¹³⁹⁷, celebración do Día das Letras¹³⁹⁸ etc. Como novidade, incluíronse dous cadernos dedicados a monólogos¹³⁹⁹, con obras de Jenaro Marinhoas, Xosé Luís Martínez Pereiro, Inma A. Souto, Luísa Villalta, Carme Fernández Pérez-Sanjulián, Isaac Ferreira, Joel R. Gómez, Henrique Rabunhal, Francisco Salinas e Nacho Taibo.

¹³⁹⁰ No número 70 da serie publicouse *Pedro Madruga*, de Xoán Cuveiro Piñol (en edición de Teresa López e Xosé M^a Dobarro), texto que non vía a luz desde 1897. Manuel Quintáns [1988a] explicaba o significado desta reedición: «Evidentemente o termo “recuperación” [...] debe entenderse aquí dun xeito menos restrinxido do que poidese suxerir-la idea dunha obra perdida ou un autor descoñecido. Trátase, claro, dunha recuperación para un público non especializado, facilitando un achegamento daqueles que, aínda interesados polo mundo do noso teatro en galego, atopan abondos atrancos para consultaren obras e autores de difícil acceso. Pero que, ademais, neste caso concreto, se fai chegar hasta nós, nas notas léxicas e históricas dos editores, con todo o seu valor documental en col dunha etapa da nosa cultura que agarda aínda a atención adecuada dos estudiosos e investigadores do noso teatro e da nosa lingua». O penúltimo boletín (maio de 1994) incluía unha edición de Xosé Ramón Freixeiro Mato d'*A torre de Peito Burdelo*, de Galo Salinas, publicado en 1891.

¹³⁹¹ O caderno 105, co que se pechou a colección, está dedicado ao *Manifesto por un novo teatro*, de Pier Paolo Pasolini (traducido e anotado por Luísa Villalta). Aliás, o número 98, incluía –para alén da tradución da peza teatral de Camus–, o documento «¿Por qué fago teatro?», fragmento dunha entrevista televisiva concedida polo premio Nóbel en 1959.

¹³⁹² *Semiótica do texto teatral*, de Rafael Núñez Ramos (CEDG 71, abril de 1988).

¹³⁹³ Dous estudos sobre o teatro blancoamoriano –*Conflicto ou integración nas farsas de Eduardo Blanco Amor (unha réplica feminina a esta problemática)*, de Pilar Rus Gascón, e *O teatro de Eduardo Blanco Amor*, de Laura Tato–; tres entregas co antetítulo xenérico de *Teatro galego na Arxentina*, a cargo de Luís Pérez Rodríguez –*Breve historia do teatro galego na Arxentina; Historia do Teatro Galego na Arxentina. Un actor: Tacholas*, e *Historia do Teatro Galego na Arxentina. Un autor: Ricardo Flores Pérez* (que incluía as pezas inéditas *A nossa terra é nossa*, *Un remedio malfadado* e *O afiador*)–, e un caderno dedicado á experiencia teatral de Carvalho Calero no Colexio Fingoi de Lugo –*O teatro en Fingoi*, de Aracéli Herrero Figueroa.

¹³⁹⁴ *Traxicomedia do Pai Ternoster e unha pastora lusitana chamada Viriata*, de Xosé Luís Martínez Pereiro; *A desforra*, de Joel R. Gómez, e *A actriz*, de Lino Braxe –gañadores, respectivamente, da IX, X e XI edición do Concurso. Aliás, publicouse *Comunicando*, de Hernán Naval, que, segundo se reproducía no números «acadou o único accésit concedido no concurso de Teatro Breve, convocado polo colectivo Cultura Buri, de Burela, o ano 1989».

¹³⁹⁵ *Teatro mínimo*, de Euloxio Ruibal (cunha introdución de Xosé Luís Axeitos); *Xoana*, de Manuel Lourenzo, e *Electra*, do mesmo autor. A produción de teatro breve de Lourenzo era tal que os *Cadernos* non alcanzaban a lle dar saída sen romper o equilibrio das súas liñas editoriais e as editoriais galegas continuaban ignorando o teatro. Por iso, algunhas destas obras foron recollidas en *Teatro mínimo* (1992), o primeiro número da Colección Elsinor Teatro –promovida igualmente por Pillado e Lourenzo.

¹³⁹⁶ Luís Villalta –*Concerto para un home só* e *O paseo das esfínxes* (con música de Paulino Pereiro)–, Francisco Souto –*Amar non ten laranxas*– e algúns dos autores recollidos nos dous volumes de monólogos.

¹³⁹⁷ *O Morgado de Fafe em Lisboa*, de Camilo Castelo Branco (edição e estudo de Carlos Paulo Martínez Pereiro).

¹³⁹⁸ Como xa fixeran anteriormente con Cotarelo Valledor (1984) e Losada Diéguez (1985), os promotores dos *Cadernos* dedicaron números especiais a Otero Pedrayo (1988) e Blanco Amor (1993), coincidindo coa celebración do Día das Letras dedicado a eles.

¹³⁹⁹ *Monólogos I* viu a luz en maio de 1990 e en febreiro de 1992 saía do prelo *Monólogos II* (números 85 e 95 da serie).

Nun momento de crecente indefinición repertorial, os editores dos *Cadernos* mantiñan a súa aposta canonizadora de modelos que protexesen ao sistema de calquera intento de lle negar a súa autonomía. Con esta intención, preocupáronse por pór en circulación opcións que axudasen a estratificar e dotar de profundidade o corpus repertorial galego. Así, procuraron un equilibrio entre a recuperación da tradición¹⁴⁰⁰, o fomento da creación de novos modelos e a importación de fórmulas doutros sistemas.

Como apuntaba Carlos Paulo Martínez Pereiro no prólogo ao o Volume Cuarto dos *Cadernos da EDG* (números 46-60)¹⁴⁰¹, desde a publicación perseguíase, dun lado, a consolidación duns repertoremas teatrais galegos propios e, doutro, a revitalización e diversificación dunha actividade dramática atrofiada pola servidume aos ditados do poder político:

[...] estes cadernos continúan a amosstrar, dez anos despois do seu nacemento, que, sen preconceitos e prexuízos, é posíbel desenvolver proxectos alternativos á institucionalización dunha «cultura oficial» feita por, de e para os seus oficiantes. Proxectos que pensan nos nosos problemas [...] en función das situacións que nos son propias. Recusando unha situación exasperante e expresando e valorizando unha nosa cultura específica, de tal maneira que así se revela unha literatura dramática diferente e uns modos propios (se ben non exclusivos).

O que asina estas liñas ten a firme crenza de que o labor dos *Cadernos* persegue a creación dunhas condicións idóneas para facer un teatro *in vivo* que, aos poucos, poda substituír grande parte do teatro *in vitro* que hoxe nos presenta o panorama do teatro oficia(liza)nte galego [C.P. Martínez Pereiro 1987].

Canto á lingua, a ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA nunca impuxo –tanto nos *Cadernos* como no Concurso– o emprego dunha normativa e, en contra da tendencia represora que se estaba a dar na altura contra os disidentes da opción oficial [vid. 6.1.1.2.1.], respectou en todo momento a elección dos autores¹⁴⁰². Tras esta actitude, subxacía o desexo de alargar os rexistros lingüísticos do galego e de fuxir dos límites empobrecedores, para alén dun posicionamento en favor da unidade galego-portuguesa. Como é lóxico, a cuestión non pasaba desapercibida a lectores e comentaristas, tal como deixa patente Manuel Quintáns –un dos máis infatigábeis divulgadores da publicación da EDG:

¹⁴⁰⁰ «No traballo de recuperación do noso teatro –que recibeu un impulso decisivo na época das Irmandades– debemos destacar non só aos escritores que contribuíron coas súas obras ao engrandecimento do teatro, senón tamén a outras figuras que manifestáron un grande entusiasmo e preocupación polo xénero», escribía Aurora Marco na introdución de *Os homildes*, de Leandro Carré, publicada en maio de 1988 como «homenaxe ao autor no centenario do seu nacemento».

¹⁴⁰¹ O volume saíu do prelo o 31 de decembro de 1987 e foi presentado e distribuído nos primeiros días de 1988.

¹⁴⁰² Isto non deixaría de ter repercusións sobre a distribución dos CEDG: «[...] o que é de espectáculo é que haxa institucións que non os merquen por “razóns” ortográficas, por non estaren, algúns, na chamada “ortografía oficial”. Como sabedes nós non poñemos atrancos ortográficos nen de nengun outro tipo, agás a calidade, a extensión e o rigor no traballo» [C. P. Martínez Pereiro e X. Mª Dobarro Paz 1987: 20].

Máis espiñoso pode resultar o problema da lingua empregada polos autores. Algo que pode resultar sorprendente, pero que está aí, e que non imos poder resolver con discursos máis ou menos afortunados [Quintáns Suárez 1989]¹⁴⁰³.

Comentouse con anterioridade [vid. 6.2.1.3.] como foi secundada desde os *Cadernos* a canonización dinámica do teatro oteriano que Manuel Lourenzo postulaba e a publicación dos dous números editados en 1988 «en homenaxe ao autor no centenário do seu nacemento» —segundo rezaban as capas dos mesmos— ou a reedición d'*O fidalgo e a noite*¹⁴⁰⁴ serviron para apoiar esta reivindicación¹⁴⁰⁵.

Co apoio da Obra Social de Caixa Galicia [vid. 5.3.5.1.], esta foi a única empresa da Cooperativa coruñesa que continuou funcionando ininterrompidamente¹⁴⁰⁶, cunha tiraxe de dous mil exemplares por número¹⁴⁰⁷. Con todo, era mínima a súa incidencia no sistema galego de produción de espectáculos¹⁴⁰⁸ e a profesión teatral mantiñase teimosamente impermeábel ás propostas repertoriais que se realizaban desde a colección. O número de subscricións non deixou de minguar e das catrocentas de finais de 1987 pasouse a pouco máis de sesenta, entre as que se contaban os envíos gratuítos que a ESCOLA facía a institucións e persoeiros da vida cultural e política. Aliás, os *Cadernos* continuaban suxeitos ás restricións de distribución que nacían do seu reducido prezo —e a consecuentemente ridícula marxe comercial— e, de maneira sutil, o formato¹⁴⁰⁹ e a propia historia da publicación

¹⁴⁰³ O crítico comentaba a propósito da publicación de *Como cartas a un amante*, o texto co que Inma A. Souto gañara a oitava edición do Concurso de Teatro Breve da EDG: «Desde a miña particular perspectiva, só a aventura dunha lingua pouco familiar nalgunhas das súas solucións fonolóxicas —“redazón”, “cansanzo”, “tradizón”,... “dizer”, “escrever”,... “amável”...— limitan dalgunha maneira a eficacia dun diálogo dramático cheo de dinamismo e naturalidade. Non podemos esquecer o feito real de que o destinatario do teatro [...] que, dalgún xeito, condiciona a forma da mensaxe dramática. Cousa diferente é a solución que cada autor, máis aínda cando se trata, como neste caso, dunha peza experimental, escolla persoalmente» [Quintáns Suárez 1988a].

¹⁴⁰⁴ Este texto fora publicado por primeira vez en 1979, no número 7 dos *Cadernos*.

¹⁴⁰⁵ Os cadernos incluían *O café de espellos* e *Traxicomedia da Noite dos Santos* e foron presentados na Aula de Cultura de Caixa Galicia o 17 de maio de 1988, Día das Letras Galegas que ese ano se dedicaba a Otero Pedrayo. No acto participaron Francisco Pillado Mayor e Carlos Paulo Martínez Pereiro —autor da introdución de ambas obras— e Luísa Villalta, Xosé Carlos García Pardo e Adolfo Carreira estrearon a peza «O café dos espellos», música escénica para tres violinos de Paulino Pereiro.

¹⁴⁰⁶ En 1990, a convocatoria do Certame de Teatro Breve pasou a ser bianual e, aínda que o labor escénico da EDG se mantivo até a disolución da Cooperativa, o Departamento de Dramáticas tampouco puido manter o ritmo de produción dun espectáculo por ano. Entretanto, varios números se sumaban anualmente á colección dos *Cadernos*.

¹⁴⁰⁷ O compromiso coa Caixa era de facer seis boletíns cada doce meses; porén, os retrasos na disposición de fondos fixeron con que algún ano non se alcanzase ese número.

¹⁴⁰⁸ Ningún dos textos dramáticos incluídos na colección foi encenado por unha compañía profesional após a súa publicación nos *Cadernos*. O transvase realizouse no sentido contrario, de maneira que os boletíns recolleron o soporte textual dalgúns espectáculos recentes: a tradución que realizara Miguel Pérez Romero de *Comédia*, de Samuel Beckett, encenada pola EDG en 1985; *Xoana*, de Manuel Lourenzo, que estreara en 1985 por TEATRO DO ATLÁNTICO, e *Electra*, tamén de Lourenzo, a última encenación da EDG.

¹⁴⁰⁹ Aínda que nesta altura xa tiñan unha capa semi-ríxida e a impresión era *offset*, a súa extensión movíase entre as doce e as vinte e catro páxinas. Só o número dedicado á tradución de Xosé Manuel

colocábanlle as etiquetas de «obra menor»¹⁴¹⁰ ou «cousa do pasado». Paradoxalmente, no entanto, a colección gozaba de grande prestixio e varios galardóns recoñeceron nestes anos a dilatada e coherente traxectoria dos *Cadernos da Escola Dramática Galega*. Así, en 1989 recibiron o Premio da Crítica na Sección de Iniciativas Culturais e o seu director –Francisco Pillado– recollía en 1991 o Premio Compostela de Honra «pola súa contribución ao teatro galego» [ECG 2-5-1993]. Porén, a publicación pasou a ser definitivamente percibida como un elemento do sistema literario galego¹⁴¹¹ e, para decepción dos seus promotores, deixou de ocupar un lugar recoñecíbel na urdime de relacións que caracterizaba o campo teatral de comezos dos noventa¹⁴¹². No atinente ás loitas de repertorio teatral, a pervivencia no tempo dos *Cadernos* resultou, pois, completamente estéril.

Algo semellante aconteceu con Concurso de Teatro Breve e as opcións repertoriais postuladas a través del. Os catro textos gañadores deste período –asinados por Xosé Luís Martínez Pereiro, Inma A. Souto, Joel R. Gómez e Lino Braxe– inxeríanse no vector iniciado polo «grupo da Coruña» na década de oitenta [vid. 5.3.5.2.] e, como acontecera coas obras elixidas en edicións anteriores, non alcanzaron a ter forma escénica e foi mínima a súa incidencia no sistema. Esta circunstancia –unida á dificultade de facer fronte ás cincuenta mil pesetas do premio– levou á ESCOLA a mudar a periodicidade do mesmo, de maneira que en 1990 pasou a ser bianual.

A disolución en 1994 da Sociedade Cooperativa Escola Dramática Galega [vid. 6.2.3.] conlevou, como é lóxico, a suspensión de todas as súas actividades –incluídos os *Cadernos* e o Concurso¹⁴¹³. Así, tres meses despois da publicación do boletín

Beiras do *Calígula* de Camus –con cuarenta e oito– superou con moito esas marxes. Polo demais, «a maqueta é sinxela, procurando nas escasas ilustracións manter un nivel elevado» [Carballa 1993a].

¹⁴¹⁰ Os seus defensores víanse forzados a desmontar esta asociación: «[...] na sinxeleza da súa presentación, podería tentarnos, inxustamente, a considerala como unha obra menor» [Quintáns 1991].

¹⁴¹¹ «Ninguén publica teatro», denunciaba Xoán Carballa [1993c]. Neste contexto, os *Cadernos* xogaban un importante papel no campo editorial galego.

¹⁴¹² O mesmo aconteceu coa colección *Elsinor Teatro* –nacida en 1992–, coa que Lourenzo e Pillado querían superar as limitacións dos *Cadernos* e atinxir o formato libro. Porén, non pasou isto co *Boletín de Información Teatral*, que iniciaba en setembro de 1988 a súa segunda etapa –«agora sen legamentos á Escola Dramática Galega», segundo se informaba no primeiro número. A súa conexión co día a día da actividade escénica galega –incluía convocatorias de certames e xornadas, críticas, entrevistas...– fixo que fose asumido como un elemento do sistema teatral.

¹⁴¹³ Desaparecidos o Concurso e os *Cadernos*, moitos dos autores vinculados a eles non volverán escribir teatro. Uns anos antes, Pillado explicara como a publicación da EDG servía de estímulo á creación: «Creo que do máis importante dos CEDG foi o criaren un certo hábito (dicer o hábito a nivel xeral é-vos moi chauvinista) de producir un teatro breve pensando na publicación, e os *Cadernos* foron-se consolidando cando se viu que aquilo non era a típica publicación galega que morría no terceiro ou cuarto número. Medrou a súa repercusión e demanda dunha maneira progresiva; os dramaturgos, estudiosos e tradutores comezaron a mandar obra. En suma, hábito de escribir, que me parece realmente importante» [C. P. Martínez Pereiro e X. M^a Dobarro Paz 1987: 20].

dedicado a homenaxear os propios *Cadernos*¹⁴¹⁴ por teren superado os cen números¹⁴¹⁵, a colección daba por concluía unha andaina iniciada dezaseis anos atrás. Os seus promotores aínda tentaron dar continuidade ao proxecto so outro cabezallo: *Cadernos de Teatro*. Esta nova aventura apenas sobreviviría dous anos¹⁴¹⁶, como explica Xesús Pisón [2000b: 65]:

No ano 1994 deixan de editarse os Cadernos da Escola Dramática Galega [...] O motivo é a desaparición da propia Escola. Este feito non tería importancia se outra colección viñese continuar aquela. E en certa maneira así aconteceu, xa que no ano 1995 Lourenzo e Pillado logran que a Aula de Cultura de Caixa Galicia colabore economicamente na edición dos Cadernos de Teatro, o cal permite ademais, en relación cos Cadernos da EDG, unha mellora material dos exemplares, ao dotalos de tapa dura e cor. A nova e fermosa colección vaise abrindo camiño [...]. Sen embargo, no ano 1997 Caixa Galicia retíralle a axuda económica á publicación, e esta desaparece.

Para alén do Concurso de Textos Breves e os *Cadernos*, o Departamento de Estudos Teatrais da EDG xa non promoveu, nestes anos finais, outras actividades que lle foran propias en etapas anteriores –investigacións parateatrais, conferencias, presentacións de libros, traballos de animación teatral, debates, gravacións sonoras... Desta maneira, no último tramo de vida da cooperativa coruñesa foi descompoñéndose a estrutura en tres departamentos que a caracterizara desde a súa fundación, até o punto de a actividade da ESCOLA ficar equiparada á das compañías profesionais, coa pequena particularidade de promover unha modesta publicación e un certame de escasa repercusión pública.

6.2.2.2.3. *Electra*, o suceso letal do Departamento de Dramáticas

O único departamento que conservaba a súa plena actividade era, pois, o de Dramáticas, cuxo dinamismo ficou patente en 1994 na exitosa coprodución de *Electra*. Porén, esta encenación serviu para reabrir as profundas feridas que afectaban ao

¹⁴¹⁴ O número 101 (febreiro de 1994) levaba por título: *Os Cadernos da EDG. Unha escola aberta*. Nel recollíase o discurso pronunciado por Manuel Quintáns Suárez no Salón de Caixa Galicia na Coruña o 4 de outubro de 1993 con motivo da celebración dos cen primeiros números da publicación.

¹⁴¹⁵ «Poucas veces, en tan pouco tempo e nun mercado tan atípico como é o noso, acontece tal milagre. Poucas veces podemos erguer a voz para proclamar con satisfaccións un feito como este, o triunfo da sensibilidade e da intelixencia editorial», proclamaba un exultante Fernán-Vello [1993]. Santiago Fernández [1993] sinalaba con amargura a anormalidade do caso: «Cen publicacións, puntuais, perante quince anos representa un feito insólito nesta terra que tanto rexeita a súa cultura; os punteiros de dous mil gaiteiros demostran que a cantidade é preferida á calidade, que a masa ten máis valor que o individuo, que a liturxia arroupa o populismo e que Orfeo remata sendo un orfeón».

¹⁴¹⁶ Neste tempo, publicáronse un total de nove cadernos: *O perfil do crepúsculo*, de Manuel Lourenzo; *Memória acerca da Dramática Galega*, de Galo Salinas (tradución de Laura Tato); *O teléfono*, de Joan Cavallé (tradución de Antonio Molexón); *La galiciana*, de Xoán da Cova Gómez (edición de Anxo Gómez Sánchez e Mercedes Queixas Zas); *Teatro-minuto*, de Xesús Pisón; *O lector de Goethe*, de Paulino Pereiro; *A ola de caldo. O gato e a lúa*, de W. B. Yeats; *A proclama*, de Xosé Lois García, e *O tesouro dos xesuitas*, de Louis Aragon e André Breton (tradución de Xesús González Gómez).

colectivo desde mediados da década anterior e precipitou a morte da ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA.

O traballo escénico que provocaría a conflagración definitiva no seo da Cooperativa comezou a se incubar na convocatoria de axudas públicas do ano 1993. Nesa ocasión, o IGAEM mudou os seus criterios de concesión nun intento por levar adiante a concentración de compañías defendida desde o Instituto¹⁴¹⁷ e que Manuel Guede, un dos integrantes da comisión que avaliou os proxectos, explicaba no momento en que se deron a coñecer as decisións da mesma:

Segundo Guede, os criterios da comisión foron evitar a «multiplicación perigosa» de compañías en Galicia, recoñecendo o labor das que presentaron unha traxectoria máis meritória. Guede suñiñou que as subvencións, ata agora e con tantas compañías a repartir, era a «pescadilla da miseria» [ECG 2-10-1993].

Seguindo as directrices marcadas desde o IGAEM, a ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA deseñou un ambicioso proxecto que produciría xunto con UVEGÁ-TEATRO e que incluía tres espectáculos diferentes creados a partir de traxedias de Eurípides: *Electra*, *Hécuba* e *Helena*. A intención dos promotores da idea era que a encenación de *Electra* fose dirixida por Manuel Lourenzo e que Agustín Vega se encargase de *Hécuba* –aínda non se tomara ningunha decisión a respecto do terceiro dos traballos. Desta maneira, tentábase equilibrar a participación dos dous sectores que se configuraran dentro da EDG e que todo o mundo saíse igual de favorecido das posibilidades de traballo que este proxecto brindaba. No entanto, a resolución da comisión avaliadora do IGAEM rompeu este equilibrio, posto que unicamente concedeu subvención para unha das tres obras presentadas polo binomio UVEGÁ-EDG.

As axudas «puntuais» –para unha única montaxe– van desde as oitocentas mil pesetas que recibirá Falcatrúa ós once millóns da Escola Dramática Galega, pasando polos sete do Teatro do Aquí, Artello ou Teatro do Atlántico [ECG 2-10-1993].

O espectáculo finalmente producido foi *Electra*, para o que se tiña deseñado un reparto artístico moi amplo que agora resultaba difícil de asumir. Por iso, Lourenzo decidiu realizar unha dramaturxia propia da traxedia que prescindise do coro e reducise o número de actores. No elenco finalmente establecido por Manuel Lourenzo e Vicente Montoto –responsábel de UVEGÁ TEATRO e encargado das tarefas

¹⁴¹⁷ Entre as mudanzas máis importantes figuraban as concertacións bianuais –das que se favoreceron TEATRO DO NOROESTE, OLLOMOL-TRANVÍA e PRODUCCIÓNS TEATRAIS DO SUR– e o número e importe das axudas –máis diñeiro para menos propostas. TEATRO DO NOROESTE, por exemplo, recibiu cincuenta e sete millóns de pesetas e OLLOMOL-TRANVÍA, cuarenta e catro.

de produción—, ficaron fóra os actores da EDG¹⁴¹⁸ —tanto os cooperativistas tradicionalmente vinculados ao Departamento de Dramáticas (Xosé Manuel Vázquez ou Agustín Vega), como outros colaboradores habituais da sección (María Xosé Mosteiro¹⁴¹⁹, por exemplo). Os socios cooperativos da EDG con participación no proxecto foron Manuel Lourenzo, Xoán Manuel L. Eirís —que asinaba o deseño do escenario, da indumentaria, do *atrezzo* e da maquillaxe—, Montserrat Modia —como auxiliar de produción—, Francisco Pillado —encargado do caderno do espectáculo— e Antón Lamapereira —que fixo parte do equipo que confeccionou a unidade didáctica.

Os cooperativistas que en 1986 se posicionaran do lado da Xunta Reitora «censurada» sentíronse completamente excluídos do proxecto e non recibiron con agrado seren ignorados desta maneira xusto cando a EDG contaba cunha subvención de once millóns de pesetas para producir un espectáculo. Os socios agrupados á volta de Manuel Lourenzo, no entanto, recriminábanlles que unicamente daban sinais de vida cando había diñeiro. A partir deste momento, abrollou sen freo toda a tensión que se mantivera latente nos últimos anos e os resultados positivos do espectáculo non fixeron máis que exacerbar o desencontro e aumentar a distancia que separaba os dous grupos. A figura de Manuel Lourenzo, tradicionalmente asumida como o principal motor do colectivo, foi agora desautorizada por un sector da cooperativa e a discordia e os ciumes invadiron a ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA.

Cando *Electra* estaba en plena distribución, fíxose evidente que ía ser imposible recuperar a confianza mutua entre os socios enfrontados e que a EDG non podería continuar existindo nesas circunstancias. Esta situación xa desbordara o Departamento de Dramáticas e estaba a afectar á totalidade da entidade. A disolución da sociedade cooperativa estaba na mente de todos.

Dramáticas era a única sección da ESCOLA que encaixaba realmente na dinámica que marcaba o sistema galego de produción de espectáculos e *Electra* era a demostración palpábel de que a EDG aínda podía dicir moito no combate repertorial da altura. Con todo, corrompéranse os piares que sustentaban o colectivo e a estrutura da ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA estaba totalmente desfigurada. Tampouco existía xa unha ilusión común, compartillada por todos os socios, e respirábase unha atmosfera viciada que dificultaba o relacionamento persoal dos envolvidos no proxecto. As cousas estaban vellas e había que aceptar o final da aventura.

¹⁴¹⁸ Contratouse a Lúsa Merelas, Patricia Vázquez, Alfredo Rodríguez e Pilar Pereira. Aliás, Cristina Domínguez foi convocada como axudante de dirección e Ana Vallés encargouse da coreografía.

¹⁴¹⁹ María Xosé Mosteiro estaba casada con Xosé Manuel Vázquez e reclamara insistentemente ser admitida como socio cooperativo, petición que nunca fora atendida polos membros da EDG.

6.2.3. O proceso de disolución da Cooperativa ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA

No período de produción-exhibición de *Electra* alcanzárase un consenso informal sobre a pertinencia de liquidar a Cooperativa. Unha vez garantida a maioría de votos, Manuel Lourenzo –que presidía o Consello Reitor– propuxo formalmente iniciar o proceso de disolución da ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA e a moción foi aprobada pola Asemblea Xeral. No entanto, antes de asinar ningún tipo de acta de extinción, puxéronse en mans dun especialista que os asesorase sobre os pasos que deberían dar. A avogada Lorena Caseiras informounos de que, posto que a sociedade non tiña débedas significativas¹⁴²⁰, os socios poderían recuperar os títulos nominativos que subscribiran en 1978 por valor de mil pesetas. Porén, no momento en que formalizasen legalmente a disolución o local social da EDG pasaría a disposición do Consello Superior de Cooperativismo –«que deberá destinalo, de modo exclusivo, a la promoción del cooperativismo», segundo estipulaban a Lei de Cooperativas e os propios estatutos da ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA¹⁴²¹. Ante isto, a acta de disolución nunca foi redixida e os socios decidiron manter a sociedade inactiva durante cinco anos, xa que transcorrido ese tempo o patrimonio revertería sobre eles.

A liquidación realizouse, pois, dunha maneira informal. Os cooperativistas puxéronse de acordo e repartíronse as monografías e revistas que se arquivaban no local da rúa Santa Teresa. Os libros de actas e de contabilidade ficaron en mans da avogada e ninguén puxo impedimentos para que Francisco Pillado e Manuel Lourenzo levasen outra documentación de interese¹⁴²². Tampouco se reclamaron os focos que a ESCOLA comprara nos últimos anos e unha parte importante dos mesmos pasaron a disposición de ESPELLO CÓNCAVO (1993) –compañía profesional creada por Arturo López e Teresa Horro, actores vinculados ao proxecto desde os tempos de TEATRO CIRCO¹⁴²³. Cando, transcorridos os cinco anos pertinentes, se decidiu por á venda o local da Cooperativa, foi preciso contratar unha empresa gardamóbeis que custodiase

¹⁴²⁰ Desde a exitosa campaña de *Mozart e Salieri*, as contas da cooperativa estaban saneadas [vid. 5.3.4.1.].

¹⁴²¹ Artigo 62.3.

¹⁴²² Esta documentación pasaría a integrar os arquivos particulares de ambos os socios e, após o convenio subscrito coa Universidade da Coruña, unha parte significativa deste material está depositada na Biblioteca-Arquivo Francisco Pillado Mayor da UDC. Aliás, alargando o proxecto editorial iniciado nos *Cadernos*, esta Biblioteca-Arquivo edita desde 1997 unha colección de libros en que teñen cabida tanto textos dramáticos como ensaios, agora sen límites de extensión.

¹⁴²³ Os focos da EDG que non se empregaran na montaxe de *Electra* –que tamén dispuña do material de iluminación de UVEGÁ TEATRO– fóranlle emprastados a ESPELLO CÓNCAVO para encenar *Un día calquera* (1993), de Eugene O'Neill, espectáculo que dirixiu Agustín Vega. A partir dese momento, ninguén llos reclamou.

os elementos de escritorio e os cadernos que aínda se almacenaban na sede da EDG, así como certos elementos de *atrezzo* e vestuario que ninguén reclamara. Como a Cooperativa xa non ía asumir as custosas despesas do almacenamento, este material sería finalmente asumido por CASAHAMLET (1998), a nova agrupación teatral de Manuel Lourenzo.

Os cinco anos de inactividade transcorreron e o local foi finalmente posto á venda –sería traspasado en 2001–, saldándose desta maneira todas as contas da sociedade e dando por definitivamente liquidada a Sociedade Cooperativa Escola Dramática Galega.

Isto era todo. O final dunha iniciativa que lograra sumar tantas ilusións era o suficientemente triste como para enturbialo con conflitos miserábeis; porén, non se puideron evitar algunhas situacións desagradábeis entre as dúas faccións de socios¹⁴²⁴, nomeadamente no proceso de taxación e venda do local social¹⁴²⁵.

A falta de anuncio oficial sobre a disolución da EDG e a discreción que caracterizou o seu final fixeron que case pasase desapercibido o desaparecemento dunha institución tan significativa dentro do panorama teatral galego das últimas décadas. O público galego, moi distanciado da produción dramática propia, non reparou no feito de que os espectáculos da ESCOLA xa non chegaban aos palcos e, na medida que foi consciente do que acontecera coa EDG, o colectivo de creadores viviu a perda sen grandes lamentos. O groso dos profesionais da escena estaban máis atentos á sobrevivencia do proxecto propio nun contexto de desinterese xeral pola actividade teatral galega –cando non de aberta hostilidade–, que á perda que en termos de institucionalización ou lexitimación histórica para o sistema representaba o final da ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA. Finalmente, o posicionamento do Goberno autonómico a respecto da eventual consolidación dunha cultura galega autónoma fixo que tampouco se producise ningún tipo de mostra de interese institucional pola continuidade do ilusionante proxecto que se puxera andar na Coruña na segunda metade da década de setenta.

¹⁴²⁴ O máis importante tivo lugar após a negligente utilización por parte de Manuel Lourenzo, durante o período de inactividade da Cooperativa, de papel carimbado da EDG nun documento de apoio ao proxecto de UVEGÁ TEATRO para encenar *Copenhague* (1995), conduta que merecería unha carta pública de protesto –enviada aos xornais locais.

¹⁴²⁵ En novembro de 1996, por exemplo, un apoderado de Agustín Vega e Xosé Manuel Vázquez solicitaba formalmente ao último presidente da EDG que se lle permitise acceder aos libros de contas da Cooperativa. Todas estas diferenzas foron dirimidas entre os avogados respectivos.

6.3. Síntese

Eis os principais trazos que definen as tomas de posición da EDG –desde o ano 1988 até o momento en que se decide a disolución da sociedade– na rede de relacións que caracterizaban o sistema galego de produción de espectáculos teatrais:

– Unha entidade como a ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA, nacida da vontade decidida dos seus promotores de axudar a conformar un sistema cultural galego autónomo dotado de repertoremas específicos –entre eles, os teatrais–, enfrontouse nestes anos a unha actividade escénica absolutamente dependente da intervención planificadora duns gobernos autónomos que en ningún momento abrigaron a intención de propiciar desde as institucións a cohesión social da sociedade galega á volta dunhas fórmulas de creación e consumo de produtos socio-semióticos diferenciadas das imperantes no sistema cultural español.

– Os movementos que a ESCOLA deu para se adaptar a esta situación e non ficar relegada a unha posición marxinal dentro do conglomerado de creadores estiveron fortemente condicionados polo esgotamento que invadía unha cooperativa desestruturada e que non contaba xa co impulso conxunto da maioría dos seus socios que noutro tempo lle permitira desenvolver unha desbordante actividade. O proxecto inaugural esfarelárase e os cooperativistas que aínda conservaban algunha vontade de axir no campo teatral canalizaron a súa actividade por separado, en iniciativas diferentes. A ESCOLA –invadida polo escepticismo e a decepción– xa non exhibía a enerxía que a caracterizara noutros tempos. Conservouse a división en tres departamentos unicamente como un vestixio do pasado, mais o funcionamento da EDG equiparouse cada vez máis ao dunha compañía profesional, posto que desapareceron as actividades formativas e as investigacións do Departamento de Estudos Teatrais –que agora limitaba o seu labor á edición dos *Cadernos* e á convocatoria anual do Concurso de Teatro Breve.

– A idea dunha cultura galega inferior e pouco útil para as aspiracións sociais da cidadanía que se infería da Galiza sen tensións repertoriais que presentaba unha Xunta decididamente anuente coa diglosia e coa preeminencia dos repertoremas españois, fixo que o desinterese do público diante da produción teatral propia fose en aumento. A ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA revelouse desde a modestia das súas posibilidades contra calquera tipo de reduccionismo que se quixese proxectar sobre a cultura galega –se ben que a incidencia da súa actuación no sistema fose, no xeral,

moi pequena e tivese que asumir certos comportamentos estandarizados que a dinámica do campo exixía. Así, por exemplo, tanto desde os *Cadernos* e o Concurso de Teatro Breve, como desde as encenacións, defendeuse un idioma galego extenso, dúctil e non illado en relación á lusofonía; aliás, propugnouse un equilibrio repertorial entre a tradición, a importación e a innovación, diversidade que permitiría ao sistema protexerse contra a asimilación.

- A creación dunha escola dramática para Galiza figurara entre os designios dos socios fundadores da EDG e nestes anos fíxose notábel a demanda dun centro oficial de estudos dramáticos. Porén, ninguén reclamou a participación da entidade coruñesa en ningún proxecto ou estudo sobre o tema e a propia ESCOLA demostrou moi pouca iniciativa. Isto representaba un indicio máis de que nin o proxecto da EDG estaba a achar o seu lugar no novo panorama, nin a dinámica interna da cooperativa lle permitía xerar unha resposta eficaz aos retos que se lle presentaban.

- A grande aposta escénica da ESCOLA nos anos noventa, *Electra*, foi capaz de mobilizar un número moi elevado de espectadores e serviu para demostrar que non estaba totalmente xustificada a renuncia dos creadores dramáticos galegos a consolidar un mercado que non dependese exclusivamente das institucións. No entanto, un proxecto destas dimensións fixo que se abrisen as feridas que separaban aos dous sectores de socios que tacitamente se estableceran en 1986. Dezaioito anos de intensa historia deixaran na EDG un sedimento de fatiga, desilusión e desavenza que lle restou plasticidade e capacidade de resposta, de maneira que xa non foi capaz de superar as diferenzas de criterios e obxectivos dos que integraban a cooperativa. Nada impediu, pois, que en 1994 se disolvese a Sociedade Cooperativa Escola Dramática Galega.

- No curto prazo, o sistema teatral case non se resentiu da desaparición dunha entidade que tanto tivera que dicir na súa (re)fundación: o proxecto editorial proseguíu nos *Cadernos de Teatro* e a produción espectacular tivo continuidade –para alén do proscrito TEATRO DE NINGURES (1986)– nos proxectos escénicos de Manuel Lourenzo en ELSINOR TEATRO (1990) e COMPAÑÍA CASAHAMLET (1998). O público, absolutamente afastado da actividade dos palcos, non acusou ningunha perda e, en termos de produción global, o sistema tampouco apreciou a ausencia da EDG. Desde un punto de vista máis amplo, o teatro galego sufría, no entanto, un importante golpe de despatrimonialización e desinstitucionalización e, roto este elo co pasado recente, perdía un importante argumento lexitimador.

7. CONCLUSIÓNS

Se atendemos tanto as tomas de posición dentro da rede de relacións que foron definindo o campo teatral galego, como a incidencia destas na configuración dinámica do mesmo, a intervención da ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA no sistema galego de produción teatral estivo caracterizada por certas constantes que atravesan os dezaseis anos de existencia efectiva da entidade –aínda que, como é lóxico, non se desen coa mesma intensidade nas diferentes etapas vividas pola entidade.

– Proxecto que transcende á propia EDG

A ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA é a forma que adoptou durante un tempo un proxecto –ou suma de proxectos– que ultrapasa a vida desta entidade. Cando en 1978 se constituíu legalmente a cooperativa coruñesa, fíxoo como prolongación dun vector iniciado moito antes. Da mesma maneira, as liñas programáticas da EDG tiveron continuidade noutras empresas teatrais, ben contemporáneas –nadas nos momentos en que a institución non soubo canalizar os seus designios fundacionais–, ben constituídas após a súa disolución.

– Enorme dependencia de figuras individuais

O proxecto teatral que materializou na EDG naceu da conxunción de determinados proxectos persoais –coincidentes en moitos aspectos e complementarios noutros– que discorreron en paralelo desde finais da década de sesenta até o novo milenio. As figuras que os sustentaban –verdadeiros impulsores da ESCOLA– conseguiron rodearse de persoas interesadas na construción nacional a partir da dinamización teatral –e cultural, no xeral– ou, dito con outras palabras, na constitución dun teatro nacional galego. Por iso, aínda que a agrupación mantivo durante certo tempo un funcionamento tipicamente cooperativista, foi logo evidente que a súa actuación dependía fortemente da iniciativa –e dispoñibilidade, prestixio etc.– destes individuos que representaban os piares do colectivo. En determinados momentos, porén, outros socios –principalmente aqueles que se responsabilizaron do mantemento da actividade da EDG nos períodos en que os seus vultos se distanciaron para embarcarse noutras empresas– resistíronse a asumir esa dependencia e rebeláronse contra o seu criterio de autoridade. Estas limitadas disidencias foron, polo xeral, máis tácitas que expresas e enquistáronse no seo da cooperativa; precisamente cando se fixeron notorias, desencadearon o final da sociedade.

– Compromiso na posta en circulación de repertorios

Na historia do colectivo coruñés destaca unha outra constante: a preocupación por acrecentar fórmulas de creación e consumo ao corpus repertorial galego. Con certeza, fronte á posibilidade de se servir de formas xa sancionadas –importadas, polo xeral, do sistema referente de oposición–, a ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA mantivo unha particular teimosía por pór en circulación novas posibilidades –tanto temáticas ou estilísticas, como de produción e distribución. Neste sentido, os tres departamentos da EDG mostráronse moi activos –coas lóxicas flutuacións que provocaron as circunstancias– na procura de repertoremas que, por un lado, dotasen de especificidade ao sistema galego e que, por outro, fosen o suficientemente numerosos para, en virtude da lei de proliferación, protexelo dos riscos de asimilación ou subalternidade. Neste proceso de posta en curso de opcións repertoriais, procurouse manter un delicado equilibrio entre a recuperación de formas da tradición, a importación de modelos exteriores –as transferencias inter-sistémicas– e a innovación creativa, de maneira que o corpus repertorial se desenvolvese e diversificase sen perder a dimensión diacrónica e a conexión coa realidade sociocultural galega.

– Asunción da función planificadora

A ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA non só se preocupou de pór en circulación modelos repertoriais, senón que traballou para que os repertorios alternativos aos españois recibisen a sanción popular e se constituísen en elemento de cohesión social. Aliás, como desde a etapa (re)fundacional da actividade dramática en Galiza os seus socios eran conscientes de que a sorte dos repertorios teatrais dependía da definitiva confirmación do sistema cultural galego, envolvéronse igualmente no proceso de consecución de autonomía sistémica para a cultura galega.

A intervención da ESCOLA DRAMÁTICA no campo espectacular ultrapasou, pois, a creación escénica, xa que despregou un importante número de actividades coas que perseguía a defensa e dignificación da actividade teatral galega e, por extensión, da cultura de Galiza. Infelizmente para os seus propósitos, este labor planificador padeceu case sempre o desleixo absoluto das instancias gobernativas e resentíuse da posición periférica que en certos momentos ocupou o colectivo dentro do conglomerado de creadores.

– Elemento singular no sistema

A natureza, historia, obxectivos e actuación da ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA convertérona nun elemento absolutamente único dentro do sistema teatral galego.

Esta especificidade resultou nalgunha ocasión moi útil, posto que a distinguía do conxunto de activos do sistema; porén, case sempre representou un enorme obstáculo. A EDG non era facilmente encaixábel nunha categoría concreta e un sistema cada vez máis ancilosado e uniforme non se mostraba moi indulxente coa desemeianza.

A especial natureza da ESCOLA podería ter servido para que se constituíse nun elemento do factor Institución –ora como centro de ensino, ora como entidade referencial ou sancionadora–, mais as precarias circunstancias vividas polo sistema teatral galego nas dúas últimas décadas do século vinte fixeron imposíbel calquera tipo de institucionalización que ultrapasase o anecdótico ou superficial.

– Dificultades para se instalar no presente

Aínda que en todo momento estivo en contacto directo coa realidade teatral e se mantivo moi atenta ao devir do sistema, a acción da ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA estivo sempre marcada por unha dupla forza que a distanciaba da conxuntura concreta que vivía o campo galego de produción espectacular. Dun lado, a súa estrutura societaria revelouse rapidamente vella e pouco flexíbel e até o número e a idiosincrasia dos seus socios representou un lastro que dificultaba a súa adaptación ao momento presente. Doutro, as aspiracións dos seus membros máis activos ían moi por diante dos ritmos que marcaba o debilitado campo, de maneira que as súas iniciativas se viron con frecuencia frustradas por pecaren de anticipación e non recibiren apoio de ningunha outra instancia do sistema. Desta maneira, a enerxía investida estivo sempre moi mal canalizada: en certos momentos o groso dos membros cooperativos se resistían á fluencia do proxecto fundacional –feito que botaba fóra aos elementos máis dinámicos, que apostaban por outras empresas–; noutros, a desadecuación da iniciativa ao momento presente –por adiantada– facía que o dispendio de enerxía resultase infrutuoso e non reportase beneficios concretos nin para a entidade nin para o sistema –que non aproveitaba a inercia xerada.

– Un traballo de grande alcance moi pouco patrimonializado

A intervención realizada no sistema teatral pola ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA durante algo máis de década e media atinxiu unha diversidade e un calado que non é comparábel á doutro colectivo semellante: unha longa vintena de espectáculos dos que se deron máis de quíntas funcións; cento cinco *Cadernos* e cinco números do *Boletín de Información Teatral*; doce edicións do Concurso de Teatro Breve; máis de sesenta cursos destinados a actores, mestres, pícaros e todo tipo de interesados na

arte escénica á volta dos máis variados temas de teoría e práctica teatral; gravacións radiofónicas de dramatizacións; organización dunha edición das Xornadas da SETTAL; conferencias; homenaxes; traballos de animación teatral; participación en plataformas pedagóxicas e culturais e nas diferentes asociacións profesionais que se foron dando nestes anos; realización de varios proxectos de teatros estábeis e de escolas de formación teatral etc. etc. Ademais, toda esta actividade ultrapasou A Coruña e alcanzou un número importante de cidades e vilas galegas e a voz da EDG estivo presente na práctica totalidade dos foros teatrais que xurdiron neste tempo. A mediados da década de noventa, case a cuarta parte dos profesionais galegos da escena tiñan participado nos espectáculos ou nalgunha das actividades formativas promovidas pola ESCOLA e a súa pegada no campo dramático podía ser percibida sen dificultade.

Aínda que, no xeral, os modelos produtivos propugnados polo colectivo coruñés non se erixiron en triunfantes nas loitas repertoriais do sistema teatral galego e foron outras fórmulas as que se impuxeron, a actuación da EDG si foi efectiva en termos de canonización estática –se ben que os seus efectos se concentrasen no campo literario.

Con todo, a especial natureza do sistema teatral galego de finais do século vinte e comezos do vinte e un –carente, entre outros factores, dun compoñente institucional forte e un mercado consolidado–, así como o feito de a cultura galega non ter recibido a definitiva sanción da cidadanía galega como elemento de cohesión social, fixeron, por un lado, que tanto o espírito planificador da ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA como o modelo de colectivo teatral interesado por algo máis que a produción espectacular non tivesen continuidade no sistema –coa excepción, talvez, das compañías comprometidas co mantemento dunha sala de exhibición– e, por outro, que non se patrimonializasen oportunamente os froitos do labor desenvolvido pola EDG na recollida de información, no rexistro documental das celebracións parateatrais ou na posta en valor do pasado teatral de Galiza. As iniciativas herdeiras da súa liña programática son máis fragmentarias e, en moitos sentidos, máis modestas que a ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA –para alén de ocuparen lugares moi pouco privilexiados dentro do panorama dramático galego– e non teñen asumido realmente ese papel patrimonializador do legado da EDG. Por outro lado, na actualidade non existe contacto entre o mundo da escena –incluído o da formación e investigación teatrais– e os arquivos onde están depositados os fondos documentais da ESCOLA –relación que, de existir, podería resultar de grande rendibilidade.

Neste sentido, o sistema teatral galego –pouco denso e estratificado– continúa a mostrar signos evidentes de descalcificación e con frecuencia parece inmerso nun ciclo de permanente recomezar de cero.

8.- BIBLIOGRAFÍA

8.1. Bibliografía metodolóxica

- Bourdieu, Pierre [1971] «Le marché de biens symboliques» *L'Année Sociologique* 22. 49-126.
- Bourdieu, Pierre [1987] *Choses dites*. Paris: Éditions de Minuit.
- Bourdieu, Pierre [1996] *As regras da arte. Génese e estrutura do campo literario*. Lisboa: Presença (tradución de [1992] *Les Règles de l'art. Gènesese et structure du champ littéraire*. París: Éditions du Seuil).
- Bourdieu, Pierre [1997] *Méditations Pascaliennes*. París: Éditions du Seuil.
- Bourdieu, Pierre [1998] *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus (tradución de [1979] *La distinction. Critique sociale du jugement*. París: Éditions de Minuit).
- Bourdieu, Pierre [2001] *Razões Práticas. Sobre a Teoria da Acção*. Oeiras: Celta Editoria (tradución de [1994] *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*. París: Éditions du Seuil).
- Bourdieu, Pierre [2004] *O campo literario*. Santiago de Compostela: Edicións Laiovento (tradución de [1991] «Le champ littéraire» *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* 89. 3-46).
- Cella, Susana [1998] «Canon y otras cuestiones». En Susana Cella [comp.]: *Dominios de la literatura. Acerca del canon*. Buenos Aires: Losada. 7-16.
- Callón Torres, Carlos [2004] «A función de Curros no proceso de canonización de Rosalía de Castro». En Xesús Alonso Montero, Henrique Monteagudo e Begoña Tajés (eds.): *Actas do I Congreso Internacional «Curros Enríquez e o seu tempo»*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega. 17-52.
- Casas, Arturo [2003] «Sistema interliterario y planificación historiográfica a propósito del espacio geocultural ibérico» *Interlitteraria* 8: 68-97.
- Even-Zohar, Itamar [1990a] «Introduction» *Poetics Today* 11: 1. 1-6.
- Even-Zohar, Itamar [1990b] «Polysystem Theory» *Poetics Today* 11: 1. 9-26.
- Even-Zohar, Itamar [1990c] «The "Literary Sistem"» *Poetics Today* 11: 1. 27-44.
- Even-Zohar, Itamar [1995] «Planificación da cultura e mercado» *Grial* 126, XXXIII. 181-200.
- Even-Zohar, Itamar [1996] «A posición da traducción literaria dentro do polisistema literario» *Viceversa* 2. 59-65 (tradución de [1990] «The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem» *Poetics Today* 11: 1. 45-51).

- Even-Zohar, Itamar [1998] «Planificación cultural e resistencia na creación e supervivencia de entidades sociais» *A Trabe de Ouro* IV, 36. 481-489.
- Even-Zohar, Itamar [1999] «Factores y dependencias en la Cultura. Una revisión de la Teoría de los Polisistemas». En Montserrat Iglesias Santos (comp.): *Teoría de los Polisistemas*. Madrid: Arco. 23-52.
- Even-Zohar, Itamar [2000] «La Fabricación de repertorio, supervivencia y éxito dentro de las condiciones de heterogeneidad». En <http://itamarez.tripod.com/papers/rep-exito.htm> (trad. do autor e Elias Torres Feijo de «The Making of Repertoire, Survival and Success under Heterogeneity»). En Guido Zurstiege (ed.) *Festschrift für die Wirklichkeit*. Darmstadt: Westdeutscher Verlag. 41-51).
- Even-Zohar, Itamar [2002] «Solucións anticuadas e a industria de ideas» *Anuario de estudios literarios galegos*. 39-53.
- Figueroa, Antón [1995] «Literatura, sistema e lectura» *Anuario de Estudios Literarios Galegos 1994*: 97-107.
- Figueroa, Antón [1996] *Lecturas alleas*. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco.
- Figueroa, Antón [1999] «Os textos do pasado e a súa lectura» Xosé Luís Couceiro et alii (coord.) *Homenaxe ó profesor Camilo Flores*. Compostela: Universidade de Santiago de Compostela. 406-420.
- Figueroa, Antón [2001] *Nación, literatura, identidade. Comunicación literaria e campos sociais en Galicia*. Vigo: Xerais.
- Fraser, Nancy [1992] «Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy». En Craig Calhoun (ed.): *Habermas and the Public Sphere*. Massachusetts Institute of Technology.
- Gómez, Joel R. [2002] «O Campo da Crítica Literaria: do estudo do génio ao Polissistema» *Fazer(-se) um nome*. Sada: Edicións do Castro. 24-31.
- Gondar Portasany, Marcial [1993] *Crítica da razón galega (1975-1990)*. Vigo: Xerais.
- González Fernández, Helena [2000]: «Literatura galega de muller, unha visión sistémica» *Anuario de Estudios Literarios Galegos 1999*. 41-67.
- González-Millán, Xoán [1994a] «Do nacionalismo literario a unha literatura nacional. Hipóteses de traballo para un estudio institucional da literatura galega» *Anuario de Estudios Literarios Galegos*. 67-81.
- González- Millán, Xoán [1994b] *Literatura e Sociedade en Galicia (1975-1990)*. Vigo: Xerais.
- González-Millán, Xoán [1995] «O discurso literario galego e a configuración dun espacio público nacional no primeiro tercio do século XX: un marco de reflexión». En Arturo Casas (ed.): *Tentativas sobre Dieste*. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco. 13-29.
- González-Millán, Xoán [1998] «A reconfiguración do espacio literario galego actual: transformacións e desafíos». En Manuel F. Vieites (ed.) *Do novo teatro á nova dramaturxia (1965-1995)*. Vigo: Xerais. 15-32.

- González-Millán, Xoán [1999] «Notas para unha avaliación da teoría da cultura no modelo sociolóxico de Pierre Bourdieu» *Grial* 141. 111-132.
- González-Millán, Xoán [2000] *Resistencia cultural e diferenza histórica. A experiencia da subalternidade*. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco.
- González-Millán, X. e Figueroa, A. [1997] *Communication littéraire et culture en Galice*. París: L'Harmattan.
- Gorak, Jan [1991] *The Making of the Modern Canon. Genesis and Crisis of a Literary Idea*. Londres: Athlone.
- Harris, Wendell V. [1998] «La canonicidad». En Enric Sullà (comp.) *El canon literario*. Madrid: Arco. 37-60.
- Iglesias Santos, Montserrat [1994] «El sistema literario: Teoría empírica y teoría de los polisistemas». En Darío Villanueva (comp.) *Avances en Teoría de la Literatura*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela. 309-356.
- Iglesias Santos, Montserrat [1997] *La lógica del campo literario y el problema del canon*. Valencia: Episteme.
- Iglesias Santos, Montserrat [1999] «La Teoría de los Polisistemas como desafío a los estudios literarios». En Montserrat Iglesias Santos (comp.): *Teoría de los Polisistemas*. Madrid: Arco. 9-20.
- Kermode, Frank [1998] «El control institucional de la interpretación». En Enric Sullà (comp.) *El canon literario*. Madrid: Arco. 91-112.
- Kowzan, Tadeusz [1992] «Literatura y espectáculo». Madrid: Taurus.
- Lambert, José [1980] «Production, tradition et importation: une clef pour la description de la littérature et de littérature en traduction» *Revue canadienne de littérature comparée* VII/2: 246-252.
- Lambert, José [1983] «L'éternelle question des frontières nationales et systèmes littéraires». En C. Angelet, L. Melis, F. J. Mertens et F. Musarra (eds.): *Langue, Dialecte, Littérature. Études romanes à la mémoire de Hugo Plomteux*. Leuven: Leven University Press. 355-370.
- Lambert, José [1986] «Les relations littéraires internationales comme problème de réception» *Ouvres et Critiques* XI, 2: 174-189.
- Lambert, José [1987] «Un modèle descriptif pour l'étude de la littérature. La littérature comme polysystème» *Contextos* V/9. 47-67.
- Lambert, José [1999] «Aproximaciones sistémicas y la literatura en sociedades multilingües». En Montserrat Iglesias Santos (ed.): *Teoría de los Polisistemas*. Madrid: Arco Libros. 53-70.
- Máiz, Ramón [1997] *A idea de nación*. Vigo: Xerais.
- Mignolo, Walter [1991] «Canons a(nd) cross-cultural boundaries (or, whose canon are we talking about?)» *Poetics Today* 12: 1. 1-28.
- Pérez Varela, Carlos [2004] «Presentación». En Pierre Bourdieu: *O campo literario*. Santiago de Compostela: Edicións Laiovento. 7-17.

- Salinas, Portugal, Francisco [2003a] «A emerxencia lingüística e literaria na Galiza». En Maria do Amparo Tavares Maleval e Francisco Salinas Portugal (org.): *Estudos galego brasileiros*. Rio de Janeiro: H. P. Comunicação. 27-46..
- Salinas Portugal, Francisco [2003b] «Emerxencia literaria e construción nacional: o romance fundacional». En Maria do Amparo Tavares Maleval e Francisco Salinas Portugal (org.): *Estudos galego brasileiros*. Rio de Janeiro: H. P. Comunicação. 241-256.
- Sheffy, Rakefet [1990] «The Concept of Canonicity in Polysystem Theory», en *Poetics Today* 11: 3. 511-522.
- Sheffy, Rakefet [1997] «Models and Habituses as Hypotheses: Problems in the Idea of Cultural Repertoires» *Canadian Review of Comparative Literature / Revue Canadienne de Littérature Comparée* XXIV/1. 35-47.
- Sheffy, Rakefet [1999] «Estrategias de canonización: la idea de novela y campo literario en la cultura alemana del siglo XVIII». En Montserrat Iglesias Santos (ed.): *Teoría de los Polisistemas*. Madrid: Arco Libros. 125-146.
- Sheffy, Rakefet [2002] «Canon Formation Revisited: Canon and Cultural Production» *Neohelicon* XXIX 2. 141-159.
- Sullà, Enric [1998] «El debate sobre el canon literario». En Enric Sullà (comp.) *El canon literario*. Madrid: Arco. 11-34.
- Thiesse, Anne Marie [1999] *La création des identités nationales*. París: Éditions du Seuil.
- Torres Feijo, Elias [1999] «Cultura portuguesa e legitimación do sistema galeguista: historiadores e filólogos (1880-1891)». *Ler História* 36. 273-318.
- Torres Feijo, Elias [2000] «Norma lingüística e (inter-)sistema cultural: o caso galego». En Juan M. Carrasco González, M^a Jesús Fernández García e M^a. Luísa Trindade Madeira Leal (eds.): *Actas del Congreso Internacional de Historia y Cultura en la Frontera. Primer encuentro de lusitanistas españoles*. Cáceres: Universidad de Extremadura. 967-996.
- Torres Feijo, Elias [2002] «Como sair do cerco. A legitimación galeguista da literatura galega por Carvalho Calero e a génese da súa centralidade no campo da crítica literaria». En Teresa López e Francisco Salinas (eds.): *Actas do Simposio Ricardo Carvalho Calero «Memoria do Século»*. A Coruña: Departamento de Galego-Portugués, Francés e Lingüística da UDC – AS-PG. 31-66.
- Torres Feijo, Elias [2004] «Contributos sobre o obxecto de estudo e metodoloxía sistémica: sistemas literarios e literaturas nacionais». En Anxo Abuín e Anxo Tarrío (eds.): *Bases metodolóxicas para unha historia comparada das literaturas na Península Ibérica*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela. 423-444.
- Vieites, Manuel F. [2003] «Posibilidade dunha lectura sistémica do feito teatral» *A configuración do sistema teatral galego (1882-1936)*. Santiago de Compostela: Edicións Laiovento.

Villanueva, Darío (ed.) [1994] *Avances en Teoría de la literatura (Estética de la Recepción, Pragmática, Teoría empírica y Teoría de los Polisistemas)*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.

Yahalom, Shelly [1984] «Le comportement d'un polysystème en cas de crise: contacts intersistémiques» *Poetics Today* II, 4.

8.2. Bibliografía específica

AADTEG [1994] «Resposta a Vidal Bolaño» *A Nosa Terra* 647, 10-11-1994.

A.B. [1981] «Chango: "Es muy urgente la creación de una escuela de Arte Dramático"» *La Voz de Galicia*, 17-10-1982.

Abuín, Anxo (ed.) [2001] *Teatro, cerimonia e xogo. A traxectoria teatral, literaria e cinematográfica de Euloxio R. Ruibal*. Lugo: Tris-Tram.

Abuín, Anxo e Araúxo, Nuria [2003] «Um diálogo de surdos (ou quase): sobre a crítica teatral na Galiza» *Setepalcos* 4: 78-83

Abuín, A. e Pazó, N. [1996] «El teatro gallego en 80 nombres» *Primer Acto* 262: 27-36.

Abuín, A. e Ruibal, E. R. [2000a] «O teatro galego no século XIX» *Galicia. Literatura XXXI*. A Coruña: Hércules de Ediciones. 465-485.

Abuín, A. e Ruibal, E. R. [2000b] «O teatro galego entre 1900 e 1936» *Galicia. Literatura XXXII*. A Coruña: Hércules de Ediciones. 279-355.

A. E. [1984] «Unha má elección» *A Nosa Terra* 253, 13-9-1984.

Agrelo Hermo, Xosé [2000] «Teatro da posguerra en galego» *Casa da Gramática* 10. Noia. Papel de color.

Aguiar, Xaime [1984a] «O Centro Dramático Galego: unha porta á esperanza» *Faro de Vigo*, 13-4-1984.

Aguiar, Xaime [1984b] «Woyzeck: Un delirio visual» *Faro de Vigo*, 16-9-1984.

Aguiar, Xaime [1984c] «Ribadavia 84: a festa total» *Faro de Vigo*, 23-9-1984.

Alonso, Eduardo [1980] «Nombres, cifras y derroteros (del teatro gallego)» *Pipirijaina* 15: 7-11.

Alonso, Eduardo [1981] «Unha Asociación Profesional para os Teatreiros» *Don Saturio* 2: 2-4.

Alonso, Eduardo [1984] «Pola continuidade» *Faro de Vigo*, 7-10-1984.

Alonso, Eduardo [1985] «Teatro de élite, teatro popular» *La Voz de Galicia*, 14-3-1985. Caderno de Cultura.

Alonso, Eduardo [1991] «Unha política teatral: estruturar teatralmente Galicia» *Primeiro Encontro do Teatro Profesional*. Santiago de Compostela: Dirección Xeral de Cultura. 57-78.

- Alonso, Eduardo [2003] «O movemento teatral galego» *Setepalcos* 4: 54-56.
- Alonso Montero, Xesús [1980] «Un problema capital do teatro galego: o idioma dos actores» *Faro de Vigo*. Vigo. 17-10-1980 (recollido en Alonso Montero [1981] *Escritores, desterrados, namorados, desacougantes, desacougados...* Sada. Edicións do Castro. 123-124).
- Alonso Montero, Xesús [1983] «Unha pequena revista, unha grande revista». *Cadernos da Escola Dramática Galega. Volume 2 (16-30)*. A Coruña: EDG (tamén publicado co título «Cadernos da Escola Dramática Galega» *Faro de Vigo*. Vigo. 29-5-1983).
- Alonso Montero, Xesús [1990] «Traicións evitables» *La Voz de Galicia*, 28-7-1990.
- Alvarado [1984] «El C.D. Galego y “Woyzeck”» *La Región*, 21-10-1984.
- Alvarado [1987] «Escola Dramática Galega puxo en escena “Mozart e Salieri”, de Alexander Puschkin» *La Región*, 15-3-1987.
- Álvarez Pousa, Luís [1978] «Ribadavia: teatro pra un pobo» *La Voz de Galicia*, 19-8-1978.
- Álvarez Pousa, Luís [1989a] «Os teatros, esa “troupe”» *La Voz de Galicia*, 28-4-1989.
- Álvarez Pousa, Luís [1989b] «Teatro: De tripas corazón» *La Voz de Galicia*, 15-6-1989.
- Álvarez Pousa, Luís [1991] «O CDG e a bufanda no “Día do Teatro”» *La Voz de Galicia*, 27-3-1991.
- Álvarez Pousa, Luís [1992] «A larva furiosa» *La Voz de Galicia*, 29-3-1992.
- Amoeiro, Xosé C. [1986] «Ribadavia e Cariño, as Mostras galegas de Teatro», *La Voz de Galicia*, 4-9-1986.
- Andrade, Lois R. [1980] «Se agravan las diferencias entre “Abrente” y los grupos teatrales gallegos» *La Voz de Galicia*, 23-9-1980.
- Armada, Alfonso [1982] «Presentado no Axuntamento un proxecto para crear unha Escola Municipal de Teatro» *Faro de Vigo*, 18-7-1982.
- Asociación de Actores [1991] «O individuo diante da profesión: asociacionismo» *Primeiro Encontro do Teatro Profesional*. Santiago de Compostela: Dirección Xeral de Cultura. 93-96.
- Barata, José Oliveira (ed.) [1981] *Estética teatral: antología de textos*. Lisboa: Moraes.
- Barata, J. Oliveira [2001] *O Espaço Literário do Teatro. Estudos sobre literatura dramática portuguesa I*. A Coruña: BATFPM.
- Barciela, P. [1992] «La entrada en escena de Luis Cordeiro» *El Correo Gallego*, 15-6-1992.
- Barreiros Fernández, Bonifacio e Louro Goyanes, Antón [1989] «Cultura trata de adapta-la arte escénica ó momento sociocultural de Galicia» *El Correo Gallego*, 27-3-1989.

- Barrera, Héctor [1990] «El teatro en busca de su identidad» *El Correo Gallego*, 16-12-1990.
- Barros, Carlos [1980] «¿Cambia Galicia?» *Galicia no ano 79. Por 41 autores*. Vigo: Colexio Universitario. 41-48.
- Beiras, Xosé Manuel [1987] «Hanalfabetos» *El Correo Gallego*, 25-10-1987.
- Benedicto [1980] «Galicia. Canción (música) no ano 1979» *Galicia no ano 79. Por 41 autores*. Vigo: Colexio Universitario. 129-136.
- Beramendi, J. G. e Núñez Seixas, X. M. [1996] *O nacionalismo galego*. Vigo: A Nosa Terra.
- Bernárdez, Carlos L. et alii [2001] *Literatura Galega. Século XX*. Vigo: A Nosa Terra.
- Binnerts, Paul [1970] «El T.I. Una cuestión de amateurismo» *Primer Acto* 119: 10.
- Biscaíño Fernandes, Carlos Caetano [2003] «Paisaxes dramáticas do ensino teatral galego. Reflexións desde a Teoría de Polisistemas» *Casahamlet* 5: 26-31.
- Blanco Epifanio, Alfonso [1991] «Cara a un circuito estable para o teatro en Galicia» *Primeiro Encontro do Teatro Profesional*. Santiago de Compostela: Dirección Xeral de Cultura. 43-46.
- Blanco Gil, Xosé Manuel [1978] «Alternativa democrática para o teatro galego» *Nova Galiza. Revista de Política e Cultura* 1/III: 85-93.
- Blanco Llano, Pedro X. [1981] «Información do noso corresponsal en Ferrol» *Don Saturio* 2: 18-19.
- Bouzas, María Xosé R. [1983] «Os “Cuadernos da Escola Dramática Galega”» *Faro de Vigo*, 13-5-1983.
- Braxe, Lino [1986a] «A cultura está enfrentada a Paco Vázquez» *A Nosa Terra* 289, 27-3-1986.
- Braxe, Lino [1986b] «Os Cadernos da Escola Dramática Galega. Desdía e perigo (SOS)» *A Nosa Terra*, 21-11-1986.
- Callón Torres, Carlos Manuel [2002] «As innovacións de Xesús Pisón na literatura dramática galega» *Casahamlet* 4: 64-67.
- Calvo, Tucho [1978] «Roberto Vidal, del grupo teatral “Antroido”» *La Voz de Galicia*, 18-6-1978.
- Cao, Manuel [2005] *A política económica da Xunta de Galicia*. Vigo: A Nosa Terra.
- Carbajo, Primitivo [1985] «La Escola Dramática Galega, una presencia teatral frente a todas las adversidades administrativas» *La Voz de Galicia*, 29-10-1985.
- Carballa, Xan [1993a] «Aparece o número 100 dos Cadernos da Escola Dramática Galega» *A Nosa Terra*, 28-10-1993.
- Carballa, Xan [1993b] «Ninguén publica teatro» *A Nosa Terra*, 28-10-1993.

- Carballo Calero, R. [1982] «O teatro galego e o I Certame Literario do Miño» *Libros e autores galegos II. Século XX*. A Coruña: Fundación Barrié-RAG. 384-394.
- Carballo Calero, R. [1988] «"O Galo" e os concursos de teatro» *El Correo Gallego*, 10-1-1988.
- Carracedo, Aurelio [1984] «Pocos espectadores en el inicio del Festival de Teatro de Ribadavia» *La Voz de Galicia*, 29-8-1984.
- Carvajo, Primitivo [1985] «La Escola Dramática Galega, una presencia teatral frente a todas las adversidades administrativas» *La Voz de Galicia*, 29-10-1985.
- Carvalho Calero [2000] *Escritos sobre teatro*. A Coruña: BATFPM.
- Casares, Carlos [1979] «Cuadernos da Escola Dramática Galega» *La Voz de Galicia*, 15-4-1979.
- Castelo, Antón [1981] «O teatro estable de Galicia» *Hoja del Lunes*, 31-8-1981.
- Castelo, Miguel [1988a] «O teatro galego está para ingresar na UVI» *El Correo Gallego*, 7-2-1988.
- Castelo, Miguel [1988b] «O sistema lingüístico oficial utiliza-se represivamente sobre os escritores» *El Correo Gallego*, 15-2-1988.
- Castelo, Miguel [1988c] «Dorotea Bárcena: "Evidentemente, non estaba de acordo coa programación anterior"» *Diario de Galicia*, 15-5-1988.
- Castelo, Miguel [1988d] «Manuel Lourenzo: "Teño traballado en mellores condicións"» *Diario de Galicia*. Vigo. 31-5-1988.
- Castro, Paula [1994] «O Concello de Santiago impede a representación de *Electra*» *A Nosa Terra* 629, 7-7-1994.
- Castro, Xavier [1993] «Cadernos do teatro de Blanco Amor» *El Correo Gallego*, 21-3-1994.
- Centeno, Jesús Luis [1980] «El teatro gallego existe» *El Ideal Gallego*, 24-8-1980.
- Cerdán Tato, Enrique [1970] «Situación del público de provincias» *Primer Acto* 120: iii-iv.
- Cermeño, Xosé [1984] «1983: Un balance del teatro gallego» *Faro de Vigo*, 8-1-1984.
- Cermeño, Xosé [1985] «A viuda indú» *Faro de Vigo*, 2-11-1985.
- C. L. [1975] «O teatro galego hoxe» *La Voz de Galicia*, 9 e 16-3-1975.
- C. L. [1981a] «Luis Seoane. Dous perdidos nunha noite suxa. Plinio Marcos» *Don Saturio* 2: 9-10.
- C. L. [1981b] «Luis Seoane. As criadas. Jean Genet» *Don Saturio* 2: 10-11.
- C. L. [1981c] «Troula. Pedro Madruga, conde de Caaminha señor de Soutomaior. Miguel Gato» *Don Saturio* 2: 12-13.

- C. L. [1981d] «Escola Dramática Galega. A boda de Esganarello» *Don Saturio* 3: 12-13.
- Coca, Jordi [1978] *L'Agrupació Dramàtica de Barcelona. Intent de Teatre Nacional (1955-1963)*. Barcelona: Institut del Teatre.
- Cocho, Federico [1984] «"Para qué queredes un poeta vivo..."», espectáculo teatral basado en textos de poetas gallegos de hoy» *La Voz de Galicia*, 13-6-1984.
- Comesaña, Pilar [1985] «"Escola Dramática Galega" pola incorporación do teatro na enseñanza» *Faro de Vigo*, 27-3-1985.
- Conde, Alfredo [1993] «Libros dramáticos» *La Voz de Galicia*, 11-5-1993.
- Cortezón, Daniel [1984] *Teatro e Nacionalismo*. Cadernos da Escola Dramática Galega 45. A Coruña: EDG.
- Costa, Xosé María e González Gómez, Xoán Xesús [2005] *Presenzas de Castelao en Barcelona. Dous momentos artístico-literarios*. Edición dixital na Biblioteca Virtual Galega da Universidade da Coruña (http://www.bvg.udc.es/ficha_obra.jsp?id=PrdeCaen1&alias=Xos%E9+Mar%EDa+Costa&)
- Cotelo, María do Carme [1984] «"Agasallo de sombras" es un paseo alrededor de la conflictividad personal de Rosalía» *La Voz de Galicia*, 2-10-1984.
- Cunqueiro, Álvaro [1975] «Stanislavski y Desdémona» *El Noticiero Universal*, 20-5-1975 (recollido en *Papeles que fueron vidas*. Barcelona: Tusquets. 1994).
- Díaz, Cayetano [1983] «La Consellería de Cultura, decidida a potenciar el teatro gallego» *La Voz de Galicia*, 1-2-1983.
- Díaz, Cayetano [1984] «El Centro Dramático Galego alza el telón de la temporada teatral con la versión gallega de "Woyzeck"» *La Voz de Galicia*, 18-8-1984.
- Díaz Pardo [1991] «Ricard Salvat e o teatro galego» *La Voz de Galicia*, 27-10-1991.
- Dorado Campos, M^a Xosé [1996] «O Grupo de Teatro do Plantel Xuvenil de Extensión Agraria de San Miguel de Reinante» *Revista Galega de Teatro* 14: 76-81.
- D. S. [1980] «A mostra vista polos seus protagonistas» *Don Saturio* 1: 11-13.
- D. S. [1982] «Actividade editorial no ano 1981» *Don Saturio* 5: 17-19.
- Durán, Luz María [1984] «"Agasallo de sombras" é un monólogo interior de Rosalía (Vidal Bolaño, autor e director)» *Faro de Vigo*, 4-10-1984.
- Fandiño Barreiro, Teresa, Freixeiro Mato, X. Ramón, e Morán Fraga, César-Carlos (eds.) [1987] *Teatro nas aulas. Dez Cadernos da Escola Dramática Galega*. A Coruña: Vía Láctea.
- Fernández, Santiago [1992] «Teatro e educación» *La Voz de Galicia*, 24-11-1992.
- Fernández, Santiago [1993] «Cadernos» *La Voz de Galicia*, 28-11-1993.

- Fernández, Xoán [1989] «Morris: “O autodidactismo é unha carreira”» *La Voz de Galicia*, 5-10-1989.
- Fernández Baz, Manuel Anxo [2003] *A formación do nacionalismo galego contemporáneo (1963-1984)*. Compostela: Laiovento.
- Fernández Castro, Xosé [2003] «Os novos dramaturgos nos anos oitenta» *Setepalcos* 4: 32-43.
- Fernández Leiceaga, Xoaquín (ed.) [1995]: *Estudos en homenaxe ao Profesor Xosé Manuel Beiras Torrado*. Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Fernández del Riego, Francisco [1983] «Limiar» *Cadernos da Escola Dramática Galega. Volume I (1-15)*. A Coruña: EDG.
- Fernández Torres, Alberto [2000] «La piedra que cae en el agua. Breves reflexions sobre la evolución del “sistema teatral” español (1940-85)» *ADE* 82. Madrid. 28-39.
- Fernán-Vello, Miguel Anxo [1984a] «A estreia de Woyzeck de Xúlio Lago» *A Nosa Terra* 253, 13-9-1984.
- Fernán-Vello, Miguel Anxo [1984b] «Compañía Luis Seoane: un “Fausto” máis que poético» *A Nosa Terra* 256, 24-10-1984.
- Fernán-Vello, Miguel Anxo [1985] «O teatro galego actual» *Grial* 80: 298-308.
- Fernán-Vello, Miguel Anxo [1990a] «Teatro, opinión e silencio» *A Nosa Terra* 436, 14-6-1990.
- Fernán-Vello, Miguel Anxo [1990b] «Teatro, público e sensibilidade» *El Correo Gallego*, 12-8-1990.
- Fernán-Vello, Miguel Anxo [1990c] «Monólogo dun ser chamado Teatro Galego» *El Correo Gallego*, 28-10-1990.
- Fernán-Vello, Miguel Anxo [1992a] «Teatro galego fin de século» *El Correo Gallego*, 16-1-1992.
- Fernán-Vello, Miguel Anxo [1992b] «A lenta “deconstrución” do teatro galego» *El Correo Gallego*, 15-10-1992.
- Fernán-Vello, Miguel Anxo [1993] «Dous fitos editoriais galegos» *El Correo Gallego*, 17-6-1993.
- Fernán-Vello, Miguel Anxo [1994] «Política teatral» *O Correo Galego*, 27-10-1994.
- Filgueira Valverde, Xosé [1988] «Os “espectros” no teatro de Otero Pedrayo» *La Voz de Galicia*, 19-5-1988.
- Fontecha, Xulio [1984] «Eduardo Alonso, director do Centro Dramático Galego: “O teatro galego iba camiño do suicidio”» *Galicia Viva*, 15-7-1984.
- Franco, Camilo [1991] «Unha mostra de variedades» *La Voz de Galicia*, 14-8-1991.
- Franco, Camilo [1992] «“O soño de verán” do CDG non está á altura do vestuario» *La Voz de Galicia*, 19-5-1992.

- Franco, F. [1989a] «Frente a las grandes producciones, renace el mundo del café teatro» *Faro de Vigo*, 2-4-1989.
- Franco, F. [1989b] «Próximo curso de entrenamiento corporal y vocal para el actor» *Faro de Vigo*, 22-10-1989.
- Freixanes, V. F. [1975] «Teatro en Galicia» *La Voz de Galicia*, 1-6-1975.
- Gaciño Barral [1973] «Sin censura ni Ley de Cámara y Ensayo, estaríamos profesionalizados mañana» *El Ideal Gallego*, 26-5-1973.
- Galán, Juan [1987] «La “Escola Dramática Galega” actuará hoy en la Sociedad de Sada» *El Ideal Gallego*, 28-8-1987.
- García, R. [1997] «1998: 25 anos da 1ª Mostra de Teatro Galego Abrente de Ribadavia» *Escaramuza* 3: 13-14.
- Garcés, Luci [1975] «Manoel Lourenzo, primer premio de teatro infantil “O Facho” y cuentos del Centro Gallego de Vizcaya» *La Voz de Galicia*, 5-8-1975.
- García-Bodaño, Salvador [1993] «Menos tramoia e más candeas» *El Correo Gallego*, 30-5-1993.
- García Negro, M^a Pilar [1988] «Dez anos de defensa, dez anos de represión do noso idioma» *A Nosa Terra. A Nosa Historia. Decenário*. Vigo: A Nosa Terra. 159-165.
- García Negro, M^a Pilar [1991] *O galego e as leis*. Vilaboa (Pontevedra): Edicións do Cumio.
- García Negro, M^a Pilar [2000] «Os cadernos da Compañía de Teatro Luis Seoane» *Casahamlet* 2: 52-53.
- García Vidal, David [2004] «Os Cadernos da Escola Dramática Galega. Dificultades para a construción dunha alternativa para o teatro galego» *Anuario de estudos literarios galegos 2002*. Vigo. 141-166.
- Gil de Bernabé, J. M. [1988] «A loita dos Cadernos da Escola Dramática Galega» *El Ideal Gallego*, 17-3-1988. Suplemento Cataventos.
- Gil de Bernabé, J. M. [1992] «Escola Dramática» *La Voz de Galicia*, 4-7-1992.
- Gómez, José Luís [1982] «Lourenzo: El teatro independiente es el que más depende del Estado» *La Voz de Galicia*, 30-7-1982.
- Gómez, José Luís [1983] «La sala “Luis Seoane” afronta desde La Coruña la tragedia que envuelve el teatro gallego» *La Voz de Galicia*, 6-3-1983.
- Gómez, Xael [1979] «Manuel Lourenzo: “O millor que temos no teatro galego oxendía é o público”» *La Región*, 29-6-1979.
- Gómez, Xael [1980a] «Francisco Pillado, presidente da Escola Dramática Galega: “Non hai unha política teatral galega porque falta unha política cultural”» *La Región*, 17-5-1980.
- Gómez, Xael [1980b] «Na Mostra fálase de...» *La Región*, 20-9-1980.
- Gómez, Xael [1980c] «Na Mostra fálase de...» *La Región*, 21-9-1980.

- Gómez, Xael [1980d] «Unha Mostra a destempo e de contratempos» *Don Saturio* 1: 4-7.
- Gómez, X. [1981] «Grupo Troula: “O teatro profesional galego é un fenómeno deficitario”» *La Voz de Galicia*, 7-4-1981.
- Gómez, X. [1982] «Dentro de uns anos haberá que facer o enterro do teatro galego» *La Voz de Galicia*, 21-4-1985.
- Gómez, X. [1983] «La historia del teatro gallego, analizada en una mesa redonda» *La Voz de Galicia*, 18-5-1983.
- Gómez, X. [1988] «La “Biblioteca do Arlequín” pretende dedicarse exclusivamente al teatro» *La Voz de Galicia*, 5-2-1988.
- Gómez, X. [1991] «El actor gallego Fernando Iglesias “Tacholas” falleció en Buenos Aires» *La Voz de Galicia*, 11-5-1991.
- Gómez, Joel [1994] «Electra, un clásico recreado con acierto» *La Voz de Galicia*, 5-4-1994.
- González, Leoncio M. [1985] «El ser o no ser del teatro gallego» *El Ideal Gallego*, 13-1-1985.
- González, Mariano [1984] «“Woyzeck” mantiene su plena vigencia» *El Ideal Gallego*, 9-11-1984.
- Guede Oliva, Manuel [1980] «Apuntes sobre la literatura dramática gallega (o nuestra mala conciencia de algo)» *Pipirijaina* 15: 20-24.
- Guede Oliva, Manuel [1991] «¿Qué teatro demanda a sociedade galega?» *Primeiro Encontro do Teatro Profesional*. Compostela: Dirección Xeral de Cultura. 19-25.
- Guede Oliva, Manuel [1995] «Fragmentario heterodoxo sobre o teatro galego» *Colóquio/Letras* 137-138: 191-197.
- Guede Oliva, Manuel [1996] «De poco vale matar al minotauro» *Primer Acto* 262: 24-26.
- Guerra, Mar [1994] «Adoración de Galicia» *O Correo Galego*, 15-9-1994.
- Guisan Seixas, Joam [1984] «A raia que nom cesa» *Faro de Vigo*, 10-2-1984.
- Guisan Seixa, João [1997] «Prólogo para se ler (Contém instruções de uso)» *Teatro para se comer*. Compostela: Laiovento. 9-22.
- Gutiérrez, J. M. [1982] «La Escola Dramática Galega pretende la divulgación del teatro en Galicia» *La Voz de Galicia*, 12-8-1982.
- Herrero, Fernando [1968] «Festival de Teatro Nuevo» *Primer Acto* 94: 68-73.
- Herrero Figueroa, Araceli [1990] *O teatro en Figoí*. Cadernos da Escola Dramática Galega 82. A Coruña: EDG.
- Herrero Figueroa, Araceli [2000] «Miguel A. Fernán-Vello, poeta dramático» *Casahamlet* 4: 76-81.

- Hormigón, Juan Antonio [1974] *Teatro, realismo y cultura de masas*. Madrid: Cuadernos para el Diálogo.
- Hortas Vilanova, M. [1984] «O Centro Dramático Galego» *A Nosa Terra* 256: 25-10-1984.
- Iglesias, Ánxel [1981] «Agrupación do Teatro Galego de Vigo» *Don Saturio* 2: 17.
- J. C. M. [1981] «Teatro da Mari-Gaila: "Existe unha gran separación entre el pueblo gallego y su teatro"» *La Voz de Galicia*, 27-11-1981.
- J. M. [1973] «Euloxio Ruibal y los independientes» *La Región*, 12-12-1973.
- Lady Livingstone [1984] «La noche del teatro gallego con "Woyzeck"» *Faro de Vigo*, 25-10-1984.
- Lago, Xulio [1983] «A profison teatral en Galiza» *A Nosa Terra* 227.
- Lago, Xulio [1984] «Tempo de transformacións, tempo de expectativas» *El Correo Gallego*, 5-4-1984.
- Lago, Xulio [1991] «Síntomas dunha doenza» *Primeiro Encontro do Teatro Profesional*. Compostela: Dirección Xeral de Cultura. 47-54.
- Lago, Xulio [2005] «Veinte años de Teatro do Atlántico» *ADE* 105. 52-57.
- Lamapereira, Antón [1984] «O teatro galego, aquí e agora» *Faro de Vigo*, 1-4-1984.
- Lamapereira, Antón [1988] «Informe, cuase dramático, da dramática galega» *A Nosa Terra. A Nosa Historia. Decenário*. Vigo: A Nosa Terra. 228-234.
- Lamapereira, Antón [1995] «Nacemento, vida, paixon e morte do teatro Luís Seoane (1981-1991)» *Revista Galega de Teatro* 12: 17-25.
- Ledo, C. [1980] «En procura da saída do círculo» *Don Saturio* 1: 7-10.
- Liste, Ana [1984] «Unha aproximación entre actores y espectadores» *La Voz de Galicia*, 6-9-1984. Cuaderno de Cultura.
- Llorente, Pilar [1979a] «"Escola Dramática Galega", invitada a dos certámenes internacionais de teatro» *El Ideal Gallego*, 29-3-1979.
- Llorente, Pilar [1979b] «"Escola Dramática Galega" actuará como grupo profesional en Sitges» *El Ideal Gallego*, 16-10-1979.
- López, Antón R. [1988a] «O teatro, os espectros e as sombras» *El Correo Gallego*, 24-5-1988.
- López, Antón R. [1988b] «Vicente Montoto: "Os socialistas son unha apisoadora que por onde pasa non volve medrar a herba"» *El Correo Gallego*, 16-6-1988.
- López, A. R. [1993] «"Non hai teatro galego senón funcionario", segundo Pillado» *El Correo Gallego*, 12-3-1993.
- López Silva, Inmaculada [2001a] «Crítica, críticos e teatro en Galicia (the show tries to go on)» *Revista Galega de Teatro* 28: 32-43.

- López Silva, Inmaculada [2001b] «Roberto Vidal Bolaño na (re)construcción do teatro galego. De Abrente a *Mar Revolto*», en Vidal Bolaño: *Mar Revolto*. Compostela: Xunta de Galicia. 47-134.
- López Silva, Inmaculada [2002a] «Roberto Vidal Bolaño e a literatura dramática en Galicia» *Casahamlet* 4: 88-91.
- López Silva, Inmaculada [2002b] «Roberto Vidal Bolaño no sistema teatral galego. O seu traballo coma autor e director do CDG». En Carmen Becerra Suárez e Teresa Vilariño Picos (eds.): *Roberto Vidal Bolaño, escritor escénico. Estudos críticos seguidos da comedia ¡Anxeliños!*. Lugo: Tris-Tram. 37-59.
- López Silva, Inmaculada [2003a] «O sistema editorial e o teatro en Galicia» *Casahamlet* 5: 18-23.
- López Silva, Inmaculada [2003b] «O teatro galego desde Abrente até aos nosso días» *Setepalcos* 4: 16-23.
- López Silva, Inmaculada (mod.) [2004] «Debate: Vinte anos de Centro Dramático Galego» *Tempos Novos* 91.
- López Silva, Inmaculada [2005] *Teatro e canonización. A crítica teatral na prensa periódica galega (1990-2000)*. Lugo: Tris-Tram.
- López Silva, Inma e Vilavedra, Dolores [2002] *Un abrente teatral. As mostras e o Concurso de Teatro de Ribadavia*. Vigo: Galaxia.
- López Silva, Inmaculada e Vilavedra, Dolores [2003] «Dicionário do Teatro Galego» *Setepalcos* 4: 112-121.
- Lourenço, Cilha e Vizcaíno, Carlos [2000] *Talía na Crónica de Nós. Dez anos de teatro galego (1990-1999)*. Ourense: Abano.
- Lourenço Mória, Cilha e Biscaino Fernandes, Carlos Caetano [2002] «Un sistema teatral en lingua minorizada. O caso galego» *Actas da VIII Conferencia Internacional de Linguas Minoritarias*. Compostela: Direccións Xeral de Política Lingüística. 413-418.
- Lorenzo, Isabel A. [1980] «El público es lo más serio del teatro en Galicia» *El Ideal Gallego*, 11-6-1980.
- Lorenzo, Manuel [1968] «Semana de Teatro Joven» *Primer Acto* 99: 69-73.
- Lorenzo, Manuel [1970] «Teatro gallego en Galicia. Desde La Coruña» *Primer Acto* 120: 28.
- Lorenzo, Manuel [1971] «Sobre esto y sobre lo otro del teatro gallego» *Primer Acto* 137. 32-35.
- Lorenzo, Manuel [1974] «Ribadavia, piedra de toque» *Primer Acto* 175. 74-77.
- Lorenzo, Manuel [1975] «O teatro galego, de esguello (Notas ceibes encol da nosa vida teatral)» *Estudios Escénicos. Cuadernos de Teatro* 19.
- Lorenzo, M. [1976] «Teatro de las nacionalidades. Galicia. El nuevo teatro gallego» *Pipirijaina* 1: 20-22.
- Lorenzo, M. [1977] «Ribadavia y otros temas» *Pipirijaina* 4: 22-23.

- Lourenzo, M. [1978a] «La salida del callejón» *Pipirijaina* 6: 27-29.
- Lourenzo, M. [1978b] *O teatro infantil galego*. Cuadernos da Escola Dramática Galega 1. A Coruña: EDG.
- Lourenzo, M. [1980] «Por los espacios de Galicia» *Pipirijaina* 15: 12-19.
- Lourenzo, Manuel [1981] «A casa das tres luas ou como desembarazar-se dos tendeiros» *Cadernos do espectáculo da Compañía Luís Seoane* 3: 18-19.
- Lourenzo, Manuel [1983a] «O teatro galego ten crise de identidade» *La Voz de Galicia*, 9-2-1983.
- Lourenzo, Manuel [1983b] «Aquela xeira de 1965» *La Voz de Galicia*, 8-12-1983.
- Lourenzo, Manuel [1985a] «Oito reflexións sobre o teatro galego actual». En VV.AA.: *A nosa literatura: unha interpretación para hoxe. Vol. 2*. Sada: Edicións Xistral. 69-75.
- Lourenzo, Manuel [1985b] «Comentarios pertinentes al teatro gallego y otras cosas». En VV. AA.: *La escritura teatral a debate*. Madrid: Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas.
- Lourenzo, Manuel [1988] «Os espectros de don Ramón» *La Voz de Galicia*, 19-5-1988.
- Lourenzo, Manuel [1994] «Por unha escola superior de teatro» *La Voz de Galicia*, 27-4-1994.
- Lourenzo, Manuel [2000] «Teatro Circo. A consolidación do Teatro Independente Galego» *Casahamlet* 2: 34-37.
- Lourenzo, Manuel [2003] *A larva furiosa – Adeus, Madelón*. A Coruña: Espiral Maior.
- Lourenzo, Manuel [2005] «Nota do autor» *Nocturnos*. Compostela: Laiovento. 7.
- Lourenzo, Manuel e Pillado Mayor, Francisco [1979] *O teatro galego*. Sada: Edicións do Castro.
- Lourenzo, Manuel e Pillado Mayor, Francisco [1987] *Antoloxía do teatro galego*. Sada: Edicións do Castro.
- Lourenzo, Manuel e Pillado Mayor, Francisco [1987] *Dicionário do teatro galego (1671-1985)*. Barcelona: Sotelo Blanco.
- Lourenzo, Manuel e Pillado Mayor, Francisco [2000] «Documentación» *Casahamlet* 2: 106-113.
- Lourenzo, Xosé [1982] «"Caritel", de Ourense, chama ao outimismo» *La Voz de Galicia*, 6-10-1982.
- Luca de Tena, Gustavo [1979a] «Ribadavia: El grupo "Tagallo", de Perlío, inauguró el repertorio gallego con "A farsa do Bululú", de Manuel María» *La Voz de Galicia*, 12-6-1979.
- Luca de Tena, Gustavo [1979b] «El grupo "Auriense" aplaudido por su representación de "O Adoecido"» *La Voz de Galicia*, 13-6-1979.

- Luca de Tena, Gustavo [1979c] «El debate teatro estable – teatro municipal, acapara la atención del programa de trabajo» *La Voz de Galicia*, 14-6-1979.
- Luca de Tena, Gustavo [1979d] «La “Escola Dramática Galega” presentó “O incerto señor Don Hamlet”, de Álvaro Cunqueiro» *La Voz de Galicia*, 15-6-1979.
- Luca de Tena, Gustavo [1979e] «Teatro estable y teatro municipal, dos propostas para el futuro de la escena en Galicia», *La Voz de Galicia*, 16-6-1979.
- Luca de Tena, Gustavo [1979f] «El teatro gallego, del testimonio a la creación» *La Voz de Galicia*, 8-7-1979.
- Luca de Tena, Gustavo [1984a] «Un Woyzeck gallego pariente de Mari-Gaila» *El Público* 12: 20-21.
- Luca de Tena, Gustavo [1984b] «Un pacto entre los profesionales y la Xunta de Galicia» *El Público* 12: 22-23.
- Luca de Tena, Gustavo [1984c] «Agasallo de sombras. Travesía de apariencias hacia Rosalía Castro» *El Público* 13: 5-6.
- Luca de Tena, Gustavo [1985] «Galicia: Las disidencias son para el verano» *El Público* 24: 24-27.
- Luca de Tena, Gustavo [1988] «Fame de teatro, teatro de fame» *A Nosa Terra*, 28-5-1988.
- Luca de Tena, Gustavo [1991a] «Roberto Vidal Bolaño: “O propio meio teatral foi o que máis duramente reprimeu as posturas contestatárias cando se deron”» *A Nosa Terra* 464, 7-2-1991.
- Luca de Tena, Gustavo [1991b] «Eduardo Alonso: “No teatro, ou dependes do público ou da Administración”» *A Nosa Terra* 499, 28-11-1991.
- Luca de Tena, Gustavo [1991c] «O minifúndio teatral atenta contra a calidade dos espectáculos» *A Nosa Terra* 494, 7-11-1991.
- Luca de Tena, Gustavo [1992] «Cultura anuncia o enterro da súa política de busca de público» *A Nosa Terra* 535, 17-9-1992.
- Luca de Tena, Gustavo [2002] «O teatro era máis importante que a política». En Inma López Silva e Dolores Vilavedra: *Un abrente teatral. As Mostras e o Concurso de Teatro de Ribadavia*. Vigo: Galaxia. 246-149.
- Lueiro, Xosé [2004] «Xulio Lago: “Estamos a tocar fondo”» *Galicia Hoxe*, 18-6-2004.
- Lueiro, Xosé [2005] «Profesionais da DKV» *Galicia Hoxe*, 18-3-2005.
- M. A. C. [1992] «Los otros lenguajes de “Matarile”» *El Correo Gallego*, 7-7-1992.
- Magán, Agustín [1980] *O Teatro de Cámara Ditea*. Cuadernos da Escola Dramática Galega 9. A Coruña: EDG.
- Manuel María [1970] «Noticia del teatro gallego» *Primer Acto* 120: 8-17.
- Manuel María [1981] «Nota brevísima encol do teatro de D. Ramón Otero Pedrayo» *Caderno do espectáculo da Compañía Luís Seoane* 3: 14.

- Máiz, Bernardo [1988] *Galicia na IIª República e baixo o franquismo*. Vigo: Xerais.
- Marinhas del Valle [1979] *Importancia do público na revelación teatral*. Sada: Edicións do Castro.
- Marsillach, Adolfo [1981] «La crisis otra vez» *El País*, 18-10-1981.
- Martín, J. M. [1992a] «Dualidades del teatro gallego» *Faro de Vigo*, 23-9-1992.
- Martín, J. M. [1992b] «La “Sala Galán”, una nueva oferta cultural en Santiago» *Faro de Vigo*, 13-11-1992.
- Martín, Paco [1980] «O chamado “Decreto de bilingüismo”» *Galicia no ano 79. Por 41 autores*. Vigo: Colexio Universitario. 143-145.
- Martínez Pereiro [1987] «Contra a exasperación» *Cuadernos da Escola Dramática Galega. Volume 4 (46-60)*. A Coruña.
- Martínez Pereiro, Carlos Paulo [1997a] «Da cópula entre o lirio e o dragón» *A Nosa Terra* 770, 23-24.
- Martínez Pereiro, Carlos Paulo [1997b] «Teatro, bulimia e anorexia» *A Nosa Terra* 806, 27-11-1997.
- Martínez Pereiro, Carlos Paulo [2002] «Da poderosa (in)verdade dos mitos no teatro da Manuel Lourenzo» *Casahamlet* 4: 92-101.
- Martínez Pereiro, Carlos Paulo e Dobarro Paz, Xosé M^a [1987] «Reivindicación duns cadernos (entrevista con Francisco Pillado, suxeito dunha certa sintaxe teatral do compromiso)» *Luzes de Galiza* 5-6: 19-20.
- Martínez Sevilla, J. A. [1985] «Teatro y libertad» *La Voz de Galicia*, 22-11-1985.
- Martínez Sevilla, J. A. [1994] «Electra gallega» *La Voz de Galicia*, 8-3-1994.
- Mato Fondo, Miguel A. [2000] «A Escola Dramática Galega» *Casahamlet* 2: 24-29.
- Merino Selgas, Paloma [1981] «Manuel Lourenzo: Queremos elevar el nivel del teatro gallego» *La Voz de Galicia*, 27-8-1981.
- Molinero, Felipe [1989] «Damián Villalaín, director del Centro Dramático Galego: “No es fundamental ser un profesional del teatro para acceder a la dirección del CDG”» *El Correo Gallego*, 24-1-1989.
- Monleón, José [1970] «Del teatro de cámara al teatro independiente» *Primer Acto* 123-124: 8-14.
- Monleón, José [1998] «Nación, teatro y nacionalismo». En VV.AA.: *Théâtre et territoires. Espagne et Amérique Hispanique / Teatro y territorios. España e Hispanoamérica (1950-1996)*. Bordeaux: Maison des Pays Ibériques. 57-68.
- Monleón, José [2002] «Lembranza de Abrente». En Inma López Silva e Dolores Vilavedra: *Un abrente teatral. As Mostras e o Concurso de Teatro de Ribadavia*. Vigo: Galaxia. 254-258.
- Monteagudo, H. e Bouzada, X. M. (coord.) [2002] *O proceso de normalización do idioma galego (1980-2000)* vol. I. Compostela: Consello da Cultura Galega.

- Montenegro, Tristán de [1989a] «"O arce do xardín" ou a estilización da mediocridade nunha escea de melodrama» *La Voz de Galicia*, 9-6-1989.
- Montenegro, Tristán de [1989b] "Adeus, Madelón", dogmático relato» *La Voz de Galicia*, 10-8-1989.
- Moucho [1984] «Woyzeck» *El Ideal Gallego*, 25-8-1984.
- M. P. C. (Moisés Pérez Coterillo) [1978] «Con la Generación Abrente» *Pipirijaina* 8-9: 40-44.
- M. R. [1988] «Se reanuda la publicación del Boletín Gallego de Información Teatral» *Faro de Vigo*, 14-10-1988.
- M. S. G. [1980] «El último premio Abrente» *Pipirijaina* 15: 25-27.
- Murguía, Manuel [1889] «Ligeras observaciones al discurso leído por el señor D. Antonio Sánchez Moguel en su recepción en la Real Academia de la Historia, de Madrid, el 8 de Diciembre de 1888» *Galicia* 4. 238.
- Navaza González, Tareixa [1992] «Cadernos da Escola Dramática Galega» *La Voz de Galicia*, 20-5-1992.
- Neira Vilas [2001] «Presentación de Neira Vilas». En Lorenzo Varela: *Ensayos, conferencias y otros escritos* (ed. X. L. Axeitos). Sada: Edicións do Castro. 237-240.
- Nemancos [1980] «La caída de la hoja» *La Voz de Galicia*, 25-11-1980.
- Noia Campos, María Camino [1980] «Decreto 1981/1979 versus "lealdade lingüística"» *Galicia no ano 70. Por 41 autores*. Vigo: Colexio Universitario. 139-142.
- Novarro, Ramón [1988a] «Sobre os refugallo da sombra teatral» *El Correo Gallego*, 28-2-1988.
- Novarro, Ramón [1988b] «Sobre o teatro» *El Correo Gallego*, 27-3-1988.
- Ogando, Iolanda [2000] «Pequeno formato para un grande proxecto: os Cadernos da Escola Dramática Galega» *Casahamlet* 2: 60-63.
- Ogando, I. [2003a] «Três eram três... grandes no teatro galego» *Setepalcos* 4: 24-31.
- Ogando, Iolanda [2003b] «Nova historia, nova escena. O teatro histórico galego a partir de 1980». En Maria do Amparo Tavares Maleval e Francisco Salinas Portugal (org.): *Estudos galego-brasileiros*. Rio de Janeiro: H. P. Comunicação. 281-294.
- Ogando, Iolanda [2004] *Teatro histórico. Construcción dramática e construción nacional*. A Coruña: BATFPM.
- Otero, M. [1984] «Roberto Vidal: "Agasallo de sombras é un monólogo interior de Rosalía"» *El Ideal Gallego*, 30-9-1984.
- Outeiro, Sara [1981] «Roberto Vidal: "No teatro galego temos que investigar e non deternos en fórmulas xa experimentadas"» *La Voz de Galicia*, 20-9-1981.

- Pastor, Toni [1991] «Circuit d'Extensió Teatro de la Generalitat Valenciá» *Primeiro Encontro de Teatro Profesional*. Compostela: Dirección Xeral de Cultura. 39-42.
- Paz Gago [1996] «El teatro gallego de postguerra» *Primer Acto* 262: 6-8.
- Paz Gago [1998a] «Tendencias no teatro galego actual» *Ensaio. Revista de Teatro de Galicia e do Norte de Portugal* 2: 21-27.
- Paz Gago, Chema [2003] «O Centro Dramático Galego, quase duas décadas» *Setepálcas* 4: 57-61.
- Paz Gago, Chema e Vilavedra, Dolores [1996] «El teatro gallego actual» *Primer Acto* 262: 9-17.
- Pazó, Cándido [1988] «Os actores e o galego» *Congostra. Revista de Ciencia, Arte e Pensamento* 0: 18.
- Pazó, Cándido [1990] «O teatro... o teatro en Galicia... o teatro hoxe... Reflexións esquizofrénicas (á hora da sesta)» *Grial* 106: 233-237.
- Pazó, Cándido [1991] «A lingua galega no teatro: aptitudes-actitudes» en *Primeiro Encontro do Teatro Profesional*. Compostela: Dirección Xeral de Cultura. 27-34.
- Pazó, Cándido [1998] «O oficio do actor». En Manuel F. Vieites (ed.): *Do novo teatro á nova dramaturxia (1965-1995)*. Vigo: Xerais. 145-158.
- Pazó, Noemí [1999] «A traducción no teatro galego: 1960-1978». En Rosario Álvarez e Dolores Vilavedra (eds.): *Cinguidos por unha arela común. Homenaxe ó profesor Xesús Alonso Montero*. Volume II. Compostela: Universidade de Santiago. 1139-1155.
- Pazó, Noemí [2000] «O libros da Biblioteca-Arquivo teatral "Francisco Pillado Mayor": Unha colección con pasado e con futuro» *Casahamlet* 2: 56-59.
- Pazó, Noemí e Vilavedra, Dolores [2000] «El teatro gallego después de 1975» *Cuadernos Hispanoamericanos* 599. 21-37.
- Pazos Varela, Xosé M. [1991] «O teatro galego na encrucillada» *Primeiro Encontro do Teatro Profesional*. Compostela: Dirección Xeral de Cultura. 85-91.
- Pazos Varela, Xosé María [1998] «As orixes do teatro galego. O caso do Morrazo» *Ensaio*.
- Pérez Magdalena, Rosario [2002] *A aprendizaxe da lingua galega no ensino non regrado de adultos*. Compostela: Consello da Cultura Galega.
- Pérez Romero, Miguel [1990] «Limiar». En Euloxio Ruibal: *Azos de esguello*. Vigo: Xerais.
- Pernas, Miguel [1985] «O teatro galego hoxe, desde a perspectiva do actor» *Galicia viva* 7.
- Perozo, Xosé A. [1978] «Ribadavia» *El Pueblo Gallego*, 20-6-1978.
- Perozo, Xosé A. [2002] «A crítica teatral ó abeiro de Abrente» *Un abrente teatral. As Mostras e o Concurso de Teatro de Ribadavia*. Vigo: Galaxia. 262-268.

- Pillado Mayor, Francisco [1980] «Escola Dramática Galega – 1979» *Galicia no ano 79. Por 41 autores*. Vigo: Colexio Universitario. 157-161.
- Pillado Mayor, Francisco [1985] «Glosa do teatro galego». En VV.AA: *A nosa literatura: unha interpretación para hoxe* vol. 2. Sada: Edicións Xistral. 47-67.
- Pillado Mayor, Francisco [1992] *Cinco aspectos do Teatro Galego*. Compostela: El Correo Gallego.
- Pillado, Francisco [1996] «Cronoloxía del teatro gallego: 1849-1995» *Primer Acto* 262: 37-45.
- Pino, C. [1982] «A Escola Dramática Galega estrena unha adaptación de “O aniversario”, de Chejov» *La Voz de Galicia*, 27-10-1982.
- Pino, Concha [1984] «Roben una hora para el estreno de “Informe”» *La Voz de Galicia*, 22-11-1984.
- Pino, Concha [1985] «El Centro Dramático Galego busca nuevos públicos esta temporada» *La Voz de Galicia*, 3-5-1985.
- Pino, Concha [1990] «As trinta e oito actrices da escena galega» *La Voz de Galicia*, 11-3-1990.
- Pino, Concha [2003] «O incerto futuro das salas alternativas» *Setepalcos* 4: 84-85.
- Piñeiro, Carlos [1978] «Unha “Difusora Cultural Galega” está a materializar un canle popular pra o cine galego» *La Voz de Galicia*, 6-6-1978.
- Piñeiro, Pilar [1988] «Mario Gas: “Aquí todo el mundo está peleado con todo el mundo”» *Diario de Galicia*, 8-8-1988.
- Pisón, Xesús [1994a] «Teatro e salvación» *A Nosa Terra* 624, 23-6-1994.
- Pisón, Xesús [1994b] «Só o teatro nos leva ao paraíso» *A Nosa Terra* 644, 20-10-1994.
- Pisón, Xesús [2000a] «O Clube Teatral Elsinor» *Casahamlet* 2: 22-23.
- Pisón, Xesús [2000b] «Tres coleccións» *Casahamlet* 2: 66-65.
- Quintáns S., Manuel [1987] «Antón Rodríguez Castro nos “Cadernos da Escola Dramática Galega”» *El Correo Gallego*, 23-8-1987.
- Quintáns Suárez, Manuel [1988a] «Os “Cadernos da Escola Dramática Galega”» *El Correo Gallego*, 10-4-1988. El Correo Cultural.
- Quintáns Suárez, M. [1988b] «Otero Pedrayo nos cadernos da Escola Dramática» *El Correo Gallego*, 14-8-1988. El Correo Cultural.
- Quintáns Suárez, M. [1988c] «Teatro» *El Correo Gallego*, 21-8-1988.
- Quintáns Suárez, M. [1989] «O teatro na escola» *El Correo Gallego*, 23-10-1989.
- Quintáns Suárez, M. [1991] «Cadernos da Escola Dramática Galega» *El Correo Gallego*, 17-5-1991.
- Quintáns Suárez, M. [1992a] «Alfonso Sastre en galego», en *El Correo Gallego*, 17-5-1992.

- Quintáns Suárez, M. [1992b] «O “Calígula” de Camus en galego» *El Correo Gallego*, 20-12-1992.
- Quintáns S., Manuel [1992c] «Camiños do teatro galego actual». En Roberto Vidal Bolaño: *Agasallo de sombras*. Compostela: El Correo Gallego.
- Quintáns, M. [1994] *Os Cadernos da EDG, unha escola aberta*. Cadernos da Escola Dramática Galega 103. A Coruña: EDG.
- Rábade, Carme [1990] «Conversando con Malbarate» *Festa da palabra silenciada* 7.
- Rábade, Constantino [1984a] «Decadencia del teatro gallego» *La Voz de Galicia*, 2-5-1984.
- Rábade Castiñeira, Constantino [1984b] «El teatro gallego» *La Voz de Galicia*, 13-5-1984.
- Rábade, Constantino [1985] «El teatro gallego» *La Voz de Galicia*, 23-1-1985.
- Rábade, Constantino [1988] «Congreso de teatro gallego» *La Voz de Galicia*, 28-5-1988.
- Rabón, X. M. [1979] «Escola Dramática Galega – Taller 1 estrenó su nueva obra “Edén”» *La Voz de Galicia*, 22-12-1979.
- Rabón, X. M. [1980] «El “teatro gallego”, ante la década de los ochenta» *La Voz de Galicia*, 9-3-1980.
- Rabón, X. M. [1981] «Compañía Luís Seoane: unha experiencia positiva» *Don Saturio* 2: 6-8.
- Rabón, Xosé M. [1984a] «El Centro Dramático Galego, “vieiro” hacia la normalización del arte escénico en Galicia» *La Voz de Galicia*, 25-8-1984.
- Rabón, Xosé M. [1984b] «Un mal “Agasallo de sombras” y un discreto “Teledium”» *La Voz de Galicia*, 28-10-1984.
- Rabuñal, Henrique [1985] «Louvanza dos Cadernos da Escola Dramática Galega» *El Ideal Gallego*, 27-3-1985.
- Rabunhal, Henrique [1987] «Mozart e Salieri» *A Nosa Terra* 314, 23-4-1987.
- Rabunhal, H. [1994] *Textos e contextos do teatro galego*. Compostela: Laiovento.
- Ramos, Fernando [1984] «“Agasallo de sombras”, un esforzo abondoso» *La Voz de Galicia*, 11-10-1984.
- Real, Marisa [1989] «El orgullo de ser mujer y actriz» *Faro de Vigo*, 2-11-1989.
- Reboredo, Andrés [1981] «A Sala. Unha realidade» *Caderno do espectáculo da Compañía Luís Seoane* 3.
- Regueiro, Carina [1993] «O Centro Dramático Galego dez anos despois» *El Correo Gallego*, 7-4-1994.
- Riobó, Pedro Pablo [2000] *O teatro galego contemporáneo (1936-1996)*. A Coruña: BATFPM.

- Riobó, Pedro Pablo, e Lamapereira, Antón [2001] «Mesa redonda entorno do teatro e a crítica, e viceversa» *Revista Galega de Teatro* 28: 18-31.
- Rivas, Manolo [1984] «El Centro Dramático Gallego se estrena con una versión expresionista de "Woyzeck"» *El País*, 29-8-1984.
- Rodicio, Ánxela [1984a] «"Woyzeck" de Buchner, polo Centro Dramático Galego» *Faro de Vigo*, 15-8-1984.
- Rodicio, Ánxela [1984b] «Ribadavía, teatro ao vivo» *A Nosa Terra* 253, 13-9-1984.
- Rodríguez, Pablo [1997] *Manuel Lourenzo, vivir para o teatro*. Compostela: UVEGA Teatro.
- Rodríguez, Salvador [1990] «Paso al teatro gallego» *Faro de Vigo*, 4-2-1990.
- Rodríguez, Salvador [1992] «Del teatro, para el teatro» *Faro de Vigo*, 12-11-1992.
- Rodríguez, Salvador [1993] «Digno teatro el de aquí» *Faro de Vigo*, 30-1-1993.
- Rodríguez, V. [1994] «A "Electra" de Eurípides falou en galego na noite de Ribadavia» *O Correo Galego*, 19-7-1994.
- Romero, Santiago [1978] «Historia de unha subvención tardía» *La Voz de Galicia*, 17-6-1978.
- Romero, Vicente [1970a] «Necesidad de un teatro popular (I)» *Primer Acto* 118: 1.
- Romero, Vicente [1970b] «Necesidad de un teatro popular (y II)» *Primer Acto* 119: 1.
- Rúa, Manuel P. [2004] «Espacios socioculturais supramunicipais: a creación dun público teatral en Moaña e Cangas». En Xan Bouzada Fernández (coord.): *Cultura e Participación*. Compostela: Consello da Cultura Galega. 95-102.
- Rúas, Yayo H. [1983] «Falamos de teatro con...» *Boletín de Información Teatral da Escola Dramática Galega* 0: 3-6.
- Ruibal, Euloxio R. [2002] «Blanco Amor en Ribadavia». En Inma López Silva e Dolores Vilavedra: *Un abreinte teatral. As Mostras e o Concurso de Teatro de Ribadavia*. Vigo: Galaxia. 274-276.
- Ruibal, Euloxio R. [2003] *Xogo de máscaras. Escritos sobre o teatro galego*. A Coruña: Espiral Maior.
- Saladrigas, R. e Planella, P. [1970] «E.A.D.A.G.» *Primer Acto* 119: 25.
- Salgueiro, Roberto [1992a] «Sobre a dramática dramaturxia galega» *El Correo Gallego*, 30-1-1992.
- Salgueiro, Roberto [1992b] «Escola superior galega de arte dramática» *El Correo Gallego*, 19-11-1992.
- Salgueiro, R. [1998] «Breves referencias ideológicas para una lectura del teatro de Manuel Lourenzo» *Art Teatral* 10: 87-90.
- Sampaio, Mar [1988] «El estreno de "O mozo que chegou de lonxe" sirvió para evidenciar graves problemas del CDG» *Diario de Galicia*, 28-8-1988.

- Sánchez, Áurea [1984] «A outra história de Rosalia» *Faro de Vigo*. Vigo. 7-11-1984.
- Sande, Miguel [1993a] «O caderno número 100 da Escola Dramática» *La Voz de Galicia*, 18-3-1993.
- Sande, Miguel [1993b] «A sala Luis Seoane» *La Voz de Galicia*, 25-6-1993.
- Sandoval, Ricardo [1988] «Críticas ós medios de comunicación no I Encontro de Teatro de Ferrol» *Diario de Galicia*, 4-6-1988.
- Sanjiao Otero, Francisco J. [1995a] «El dinero de Talía y Melpómene: un análisis económico del mundo teatral». En J. Corona e P. Poy: *Economía en broma y en serio*. Madrid: Minerva. 107-132.
- Sanjiao Otero, Francisco J. [1995b] «Análise económico das medidas públicas para o fomento do teatro privado galego». En Xoaquín Fernández Leiceaga (ed.): *Estudos en homenaxe ao Profesor Xosé Manuel Beiras Torrado*. Compostela: Universidade de Santiago de Compostela. 439-460.
- Sanjiao Otero, Francisco J. [1998a] «¿Resulta viable o teatro en Galicia?: Unha análise sobre a demanda teatral». En Manuel F. Vieites (ed.): *Do novo teatro á nova dramaturxia*. Vigo: Xerais. 159-174.
- Sanjiao Otero, Francisco J. [1998b] «Teatro público en Galicia: o Centro Dramático Galego». En Manuel F. Vieites (ed.): *Do novo teatro á nova dramaturxia*. Vigo: Xerais. 175-191.
- Sanjiao Otero, Francisco J. [1998c] «Requisitos para un financiamento directo dos servicios teatrais» *Ensaio. Revista de Teatro de Galicia e do Norte de Portugal* 2: 71-75.
- Sanjiao Otero, Francisco J. [1999] «Teatro profesional e privado galego: mito e realidade» *Congreso de Economía de Galicia*. Compostela: Universidade de Santiago de Compostela. 479-491.
- Santos, Margarita [1978] «Teatro 'Antroido', el primer grupo profesional de teatro galego» *La Voz de Galicia*, 18-5-1978.
- Simón, Antonio Francisco [1991] «Colgados de Talía» *Primeiro Encontro do Teatro Profesional*. Compostela: Dirección Xeral de Cultura. 79-83.
- Sixto Seco, Agustín [1991] «O incerto señor don... Ricard Salvat» *El Correo Gallego*, 19-10-1991.
- Soto, P. [1997a] «Antroido. O nacemento do teatro profesional en Galicia» *Escaramuza* 1: 28-30.
- Soto, P. [1997b] «Muller de mulleres. O nacemento do teatro profesional en Galicia» *Escaramuza* 2: 31-33.
- Soto, P. [1997c] «Celtas sen filtro. O nacemento do teatro profesional en Galicia» *Escaramuza* 3: 15-21.
- Souto, Francisco [1992] «A andaina centenária dos Cadernos de EDG» *A Nosa Terra* 552, 14-3-1992.
- Souto, Francisco [1993] «Teatro de variedades. Big Bang de Chévere e Fisterra-Broadway» *A Nosa Terra* 560, 11-3-1993.

- Suárez Santos, Mayte [1978] «El actor gallego no tiene medios para desarrollar su capacidad teatral (Manoel Lourenzo, director)» *La Voz de Galicia*, 18-5-1978.
- Tarrío Varela, Anxo [1994] *Literatura galega. Aportacións a unha historia crítica*. Vigo: Xerais.
- Tato, Laura [1995] *Teatro e nacionalismo (1915-1936)*. Compostela: Laiovento.
- Tato, Laura [1996] «O teatro actual» *Historia da literatura galega* vol. 5. Vigo: AS-PG – A Nosa Terra. 1408-1440.
- Tato, Laura [1997] *Teatro galego (1915-1931)*. Compostela: Laiovento.
- Tato, Laura [1999a] «Desencontros e polémicas» *Casahamlet* 1: 4-7.
- Tato, Laura [1999b] *Historia do teatro galego*. Vigo: A Nosa Terra.
- Tato, Laura [2000] «O teatro desde 1936» *Galicia. Literatura* vol. XXXIII. A Coruña: Hércules de Ediciones. 442-511.
- Tato, Laura [2001] «O teatro galego na II República» *Casahamlet* 3: 10-13.
- Tato, Laura [2003] «A História: o teatro galego até 1936» *Setepalcos* 4: 6-15.
- Taxes, Francisco [1984] «As sombras de Roberto Vidal Bolaño» *La Voz de Galicia*, 3-10-1984.
- Taxes, Francisco [1991] «O teatro é un espello» *Primeiro Encontro do Teatro Profesional*. Compostela: Dirección Xeral de Cultura. 35-37.
- Teatro do Estaribel [1978] *Un Teatro Estable Galego*. Compostela.
- Ulloa, Xosé Antón [1989] «Damián Villalaín: “A sociedade galega aprecia pouco o traballo intelectual e artístico”» *La Voz de Galicia*, 15-6-1989.
- Uriarte, Gonzalo M. [1984a] «A loita dramática pola normalización teatral» *La Voz de Galicia*, 29-3-1984. Cuaderno de Cultura.
- Uriarte, Gonzalo M. [1984b] «O Centro Dramático de Galicia: Unha estación máis» *La Voz de Galicia*, 7-6-1984.
- Uriarte, Gonzalo M. [1984c] «Eduardo Alonso, de anovador do teatro independente a primeiro director do Centro Dramático Galego» *La Voz de Galicia*, 23-8-1984.
- Valdeorras, Camilo [1978] «Informe y crónica de un abrente teatral» *Pipirijaina* 8-9: 29-39.
- Valdeorras, Camilo [1979] «Escola Dramática Galega: Don Hamlet» *La Voz de Galicia*, 23-11-1979.
- Vales, Ricardo [1987] «La sala de teatro “Luis Seoane” o la lenta agonía de la cultura autóctona» *El Ideal Gallego*, 14-4-1987.
- Vara, Alfredo [1984] «Hoy comienza en Ribadavia el Festival Internacional de Teatro» *La Voz de Galicia*, 27-8-1984.

- Vázquez Cuesta, Pilar [1985] «Limiar» *Cuadernos da Escola Dramática Galega. Volume 3 (31-45)*. A Coruña: EDG.
- Vázquez Pintor, Xosé [1992] «O teatro da feira» *La Voz de Galicia*, 13-10-1992.
- Veiga, M. [1984] «Desacertado chamamento do BNG» *A Nosa Terra* 256, 25-10-1984.
- Veiga, M. [1989] «Debe ser a nosa cultura universal, urbana, apolítica, erudita e normal?» *A Nosa Terra* 375.
- Veiga, Raúl [2004] «A lingua do noso audiovisual» *Libro branco de cinematografía e artes visuais en Galicia*. Compostela: Consello da Cultura Galega. 311-330.
- Vence, Ánxel [1983] «El teatro profesional gallego, al borde de la desaparición por falta de apoyo oficial» *El País*, 29-1-1993.
- Vidal, Carme [1997] «Manuel Lourenzo, gañador do premio de Literatura Dramática do Ministerio de Cultura» *A Nosa Terra*, 13-11-1997.
- Vidal Bolaño, Roberto [1980] «Teatro y cultura en Galicia» *Pipirijaina* 15: 4-6.
- Vidal Bolaño, Roberto [1982] «Mitade actores, metade arrieiros» *La Voz de Galicia*, 15-5-1982.
- Vidal Bolaño, Roberto [1998] «Perspectivas do teatro galego actual». En Alonso Girgado (coord.): *Actas das I Xornadas das Letras Galegas en Lisboa*. Santiago: Xunta de Galicia – Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades. 183-212.
- Vidal Bolaño, Roberto [2002] «Ribadavia era un crisol». En Inma López Silva e Dolores Vilavedra: *Un abreinte teatral. As Mostras e o Concurso de Teatro de Ribadavia*. Vigo: Galaxia. 291-295.
- Vieites, Manuel F. [1985] «De cousas, mestres, escolas e teatro. Incomprensíbeis imprecisións» *Faro de Vigo*, 11-3-1985.
- Vieites, Manuel F. [1993] «Novos textos de Lino Braxe e Manuel Lourenzo» *Faro de Vigo*, 29-5-1993.
- Vieites, Manuel F. [1996a] *Manual e escolma da literatura dramática galega*. Compostela: Sotelo Blanco.
- Vieites, M. F. [1996b] «Una nueva dramaturgia para un nuevo teatro. Ribadavia 1973/1980» *Primer Acto* 262: 9-17.
- Vieites, M. F. [1998a] «Creación dramática e realización teatral. Algunhas consideracións arredor da xénese do Novo Teatro Galego (NTG) e da Nova Dramaturxia Galega (NDG)». En M. Vieites (ed.): *Do novo teatro á nova dramaturxia (1965-1995)*. Vigo: Xerais. 33-84.
- Vieites, M. F. (ed.) [1998b] *Do Novo Teatro á Nova Dramaturxia (1965-1995)*. Vigo: Xerais.
- Vieites, M. F. [1998c] «De la brevedad como maldición a la brevedad como elección. Apuntes sobre la dramática breve gallega» *Arte Teatral* 10: 65-71.
- Vieites, M. F. [1998d] «Entrevista con Manuel Lourenzo, Premio Nacional de Literatura Dramática» *ADE* 64-65: 105-110.

- Vieites, M. F. [1998e] *La nueva dramaturgia gallega. Estudio y antología*. Madrid: ADE.
- Vieites, M. F. [1999] «Apéndice. Un espectáculo da Escola Dramática Galega». En Oscar Wilde: *Ernest. Comedia frívola para xente seria*. A Coruña: BATFPM. 187-188.
- Vieites, M. F. [2001a] «A crítica teatral en Galicia. O azar, a precariedade e a necesidade» *Revista Galega de Teatro* 28: 7-13.
- Vieites, Manuel F. [2001b] «Cronoloxía e temporalidade na literatura dramática galega. A periodización. Unha proposta de traballo» *Boletín Galego de Literatura* 24: 51-90.
- Vieites, Manuel F. [2001c] «Territorio(s) do(s) teatro(s) para os territorios». En Manuel F. Vieites (ed.): *Galicia e a residencia teatral*. Compostela: Consello da Cultura Galega. 13-115.
- Vieites, Manuel F. [2003a] *A configuración do sistema teatral galego (1882-1936)*. Compostela: Laiovento.
- Vieites, Manuel F. [2003b] «O sistema teatral galego. A perspectiva da divulgación e da recepción» *Setepalcos* 4: 44-53.
- Vilar, Manuel [1991] «Feira do teatro: un escaparate máis da Xunta» *A Nosa Terra* 492, 10-10-1991.
- Vilar, Manolo [1994] «"Electra", todo un clásico actual» *El Ideal Gallego*, 8-4-1994.
- Vilas, Gonzalo [1988] «Cine galego: ulo?» *A Nosa Terra. A Nosa Historia. Decenário*. Vigo: A Nosa Terra. 157-158.
- Vilas, Gonzalo [1994] «Roberto Vidal Bolaño: "Hai sectores na profisión que tamén son responsábeis da nefasta política teatral"» *A Nosa Terra*, 27-10-1994.
- Vilas Nogueira, José [1992] «Las elecciones autonómicas de Galicia (1981-1990)» *Revista de Estudios Políticos* 75: 59-85.
- Vilaseca, Rafael [1978], «Necesidad del arte dramático» *La Voz de Galicia*, 21-12-78.
- Vilavedra, Dolores [1994] «A escrita dramática galega contemporánea» *Grial* 122: 207-218.
- Vilavedra, Dolores (coord.) [1997] *Diccionario da Literatura Galega. Volume II (Publicacións periódicas)*. Vigo: Galaxia.
- Vilavedra, Dolores [1998a] «El teatro gallego después de 1975: una incipiente madurez» *Revista de Lenguas y Literaturas Catalana, Gallega y Vasca* 5.
- Vilavedra, Dolores [1998b] «As novas promocións». En Manuel F. Vieites (ed.): *Do Novo Teatro á Nova Dramaturxia (1965-1995)*. Vigo: Xerais. 109-143.
- Vilavedra, Dolores [1999] *Historia da Literatura Galega*. Vigo: Galaxia.
- Vilavedra, Dolores [2000] «A recepción do teatro galego postautonómico: unha ollada ás revistas non galegas». En Isabel de Riquer, E. Losada e Helena González (eds.): *Profesor Basilio Losada. Ensinar a pensar con liberdade e risco*. Barcelona: Universitat de Barcelona. 734-741.

- Vilela, Xosé Luis [1987] «Maraballa e maravilla na traxicomedia do teatro galego» *La Voz de Galicia*, 14-5-1987.
- Villalaín, Damián [1991] «"A casa dos afogados": o envoltorio non é suficiente» *La Voz de Galicia*, 28-2-1991.
- Villalaín, Damián [1998] «O Grupo de Ribadavia. Roberto Vidal Bolaño, Manuel Lourenzo, Euloxio Ruibal». En Manuel F. Vieites (ed.): *Do Novo Teatro á Nova Dramaturxia (1965-1995)*. Vigo: Xerais. 85-108.
- Villalta, Luísa [2003] «Revisión histórica e análise crítica da cultura galega», ponencia presentada no Foro Negro da Cultura (Mesa de traballo "Novo discurso cultural"), celebrado no Instituto Galego de Información de Compostela os días 13 e 14 de decembro de 2003, publicado en liña en <http://burlanegra.vieiros.com/foronegro/Novodiscursocultural.doc>.
- Villamor, Luis [1984] «"Con el Woyzeck se trata de romper esquemas asentados" (Xulio Lago, director)» *Faro de Vigo*, 13-9-1984.
- X.G.G. (Xesús González Gómez) [1987], «Dicionário do Teatro Galego (1671-1985), por Manuel Lourenzo e Francisco Pillado Mayor», en *Grial* nº 98: 509-510.
- Yusty García, Luís [1982] «Realidade, alternativas e responsabilidade do teatro galego» *La Voz de Galicia*, 26-8-1982.
- Yusty, L. [1994] «Nai e filla» *La Voz de Galicia*, 13-4-1994.
- [1991] *A Agrupación Cultural O Facho*. A Coruña: A.C. O Facho.
- [1986] *Centro Dramático Galego. Os vinte primeiros meses (Maio 1984 / Decembro 1985)*. Compostela: Xunta de Galicia.
- [1994] *Centro Dramático Galego. Dez anos (1984-1994)*. Compostela: Xunta de Galicia.
- [1991] *Primeiro Encontro do Teatro Profesional*. Compostela: Dirección Xeral de Cultura.

9. ABREVIATURAS EMPREGADAS

AADTEG: Asociación de Actores, Directores e Técnicos de Escena de Galicia.

ACPT: Asociación de Compañías Profesionais de Teatro.

AELG: Asociación de Escritores en Lingua Galega.

ANT: *A Nosa Terra*.

AP: Alianza Popular.

APA: American Psychological Association.

APLL: Asociación de Profesores de Lingua e de Literatura.

APML: Arquivo particular de Manuel Lourenzo.

AS-PG: Asociación Socio-Pedagóxica Galega.

BATFPM: Biblioteca-Arquivo «Francisco Pillado Mayor».

BIT: *Boletín de Información Teatral*.

BNPG: Bloque Nacional Popular Galego.

CDG: Centro Dramático Galego.

CEDG: *Cadernos da Escola Dramática Galega*.

CG: Coalición Galega.

CRTVG: Compañía da Radio-Televisión de Galicia.

DG: *Diario de Galicia*.

DS: *Don Saturio*.

ECG: *El Correo Gallego*.

EDG: Escola Dramática Galega.

EG: Esquerda Galega.

EP: *El Progreso*.

EPa: *El País*

EPG: *El Pueblo Gallego*

FITEI: Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica.

FV: *Faro de Vigo*.

HL: *Hoja del Lunes*.

IG: *El Ideal Gallego*.

IGAEM: Instituto das Artes Escénicas e Musicias.

ILG: Instituto da Lingua Galega.

LNL: Lei de Normalización Lingüística.

LR: *La Región*.

LVG: *La Voz de Galicia*.

OCG: *O Correo Galego*.

PNG-PG: Partido Nacionalista Galego – Partigo Galeguista.

PP: Partido Popular.

PSG: Partido Socialista Galego.

PSOE: Partido Socialista Obrero Español.

RNE: Radio Nacional de España.

SETTAL: Secretaría das Escolas e Talleres de Teatro da Administración Local

UCD: Unión de Centro Democrático.

UPG: Unión do Pobo Galego.

USC: Universidade de Santiago de Compostela.

10. ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Abuín González, Anxo: 13.
Agra, Alfonso: 249; 309.
Agrelo Hermo, Xosé: 17.
Aguilar, Xaime: 300; 303; 304; 317; 318; 350.
Aguirre, Aurelio: 313.
Aladrén, Jesús: 271; 286; 295; 390.
Alba Puente, Fernando: 169; 379.
Alcover, Antoni M^a: 274.
Allen, Woody: 357.
Alonso, Eduardo: 29; 88; 95; 119; 126-128; 133; 147; 149; 151; 154; 157; 166; 171; 181; 182; 194; 226; 249; 299; 301-305; 307-309; 315; 318; 321; 323; 324; 330; 335; 385; 390; 396; 403; 407; 414; 415; 417; 442.
Alonso Montero, Xesús: 107; 116; 117; 204; 215; 291; 318; 418; 419.
Álvarez, Rosa: 249; 309; 321; 422.
Álvarez, Xosé Bieito: 182.
Álvarez Blázquez, Xosé María: 369.
Álvarez Cáccamo, Xosé María: 298; 339.
Álvarez Domínguez, Bautista: 191.
Álvarez Giménez, Emilio: 232; 275; 369.
Álvarez Ilarri, Isabel: 437.
Álvarez Pousa, Luís: 58; 130-132; 139; 264; 265; 299; 302-305; 307; 329; 330; 332; 335; 408; 414; 416; 420.
Andrade, Cruz: 305.
Aragon, Louis: 447.
Araúxo, Nuria: 13.
Ares Portela, Emilia: 437.
Arias, Antonio: 17.
Aristófaes: 152; 235; 249; 275.
Armesto, Inés: 17.
Arocena, Eugenio: 84.
Arrabal, Fernando: 131; 291; 351; 357.
Avendaño, Alberto: 338.
Axeitos, Xosé Luís: 443.
Babarro, Xoán: 62; 66; 106; 275.
Ballesteros, Anxo R.: 233.
Ballesteros, Rubén: 208.
Barata Quintáns, Daniel: 408; 413; 431.
Barcala, María: 182; 194; 196.
Bárcena, Dorotea: 29; 125; 151; 199; 298; 308; 332; 335; 364; 368; 413; 419; 428; 433; 439; 441.
Bardallo, Pepe: 249.
Barea, Pedro: 84.
Barreiro, Xosefa: 291; 351; 357; 358.
Barreiro Rivas, Xosé Luís: 319; 340.
Barreiros, Bonifacio: 400.
Barrio, Pura: 17; 354.
Barrio Val, Rosario (Charo Barrio): 49; 56; 57; 65; 67; 82; 101; 102; 109; 156; 158; 175; 230; 271; 350; 352; 392.
Barros, Carlos: 67; 190.
Barros, Tomás: 109; 110; 232.
Becerril, Soledad: 373.
Beckett, Samuel: 240; 264; 283; 284; 293; 297; 346; 351; 362; 372; 442; 445.
Beiras Torrado, Xosé Manuel: 343; 369; 391; 442; 446.
Belda, Rosario: 110; 275.
Benn, Gottfried: 313.
Beramendi González, Justo: 191.
Bernárdez Vilar, Xoán: 378.
Binnerts, Paul: 20.
Biscaíño Fernandes, Carlos C.: 13.

Blanco, Matilde: 363; 381.
 Blanco Amor, Eduardo: 114; 115; 331; 443.
 Blanco Epifanio, Alfonso: 398.
 Blanco Gil, Xosé Manuel: 27; 75; 79; 85; 96; 120; 123; 146; 413; 418; 441.
 Boga, Maruxa: 104.
 Bouza, Ana: 267; 268.
 Bouza Brey, Fermín: 275.
 Bouzas, María Xosé: 278; 279; 267.
 Bouzón Vila, Manuel: 261 ; 267 ; 362.
 Bourdieu, Pierre: 4-9; 14; 32; 37; 79; 80; 111; 140; 142; 144; 193; 196; 198.
 Branco, Camilo Castelo: 443.
 Brandão, Raul: 369; 372; 374.
 Braxe Mandiá, Lino: 298; 346; 371; 375; 380; 430; 443; 446.
 Brecht, Bertolt: 18; 118; 168; 172; 227; 252; 276; 295.
 Breton, André: 447.
 Büchner, Georg: 308; 313.

 Cabalga, Anxos de: 163.
 Cabana, Pepe: 367.
 Cabanillas, Ramón: 316; 317.
 Cabanillas, Pío: 81; 87; 88; 91.
 Cabarcos, Dolores: 380.
 Cabrera, Fernanda: 309.
 Cabrera, Víctor: 359.
 Cacharro Pardo, Francisco: 421.
 Cacheiro, Maximino: 17.
 Cadaval, Quico: 366.
 Callón, Carlos Manuel: 10.
 Cambeiro, Lois: 273.
 Campo, Marica: 275.
 Campos, Francisco R. (Paco Campos): 173; 177; 268; 428; 434.
 Campos, Maite: 351; 357; 358.
 Camus, Albert: 346; 369; 442; 443; 446.
 Cao, Manuel: 189; 191; 304; 340; 341; 344; 386; 400; 404.
 Capmany, Maria Aurèlia: 44.
 Carballa, Xoán: 446.
 Cardoso, Júlio: 269.
 Cariñena, M.: 133.
 Carpente, Bernardo: 287.
 Carpo, Alberto: 276.
 Carré Alvarellos, Leandro: 11; 39; 40; 61; 237; 388; 444.
 Carreira, Adolfo: 445.
 Carreira, Xoán M.: 372; 373.
 Carreira, Manuel: 270.
 Carro, Luís: 249.
 Carvalho Calero, Ricardo: 12; 17; 233; 235; 246; 259; 280; 281; 294; 369; 374; 388; 443.
 Casal, Raquel: 399.
 Casares Mouriño, Carlos: 104; 125.
 Casas, Álvaro das: 274; 275.
 Caseiras, Lorena: 450.
 Castañón, Lucía: 158; 267.
 Castellanos, Pablo: 373.
 Castro, Antón R.: 370; 372; 375.
 Castro, Juan María: 17.
 Castro, Rosalía de: 17; 104; 309; 313; 314; 318; 329; 341; 346; 419.
 Cavallé, Joan: 447.
 Cejudo, Xan: 29; 335; 378.
 Cela, Camilo José: 373.
 Cerdán Tato, Enrique: 21.
 Cermeño, Xosé Carlos: 218; 239; 280; 323; 332; 333; 337; 338.
 César, Elixio: 362.

Chao, Ernesto: 249; 309; 350; 413.

Cid-Fuentes, Concha: 270.

Comellas Coimbra, Manuel: 237.

Comesaña, Cruz: 365.

Conde, Manuel: 287.

Conde Cid, Alfredo: 204; 215; 220; 299; 305; 399; 402; 403; 404; 413.

Conesa, Paco: 242; 312; 321.

Cordeiro Rodríguez, Luís: 412.

Cordovani, Roberto: 423.

Cores, Ventura: 312.

Corral, Manoli: 17.

Correa-Barceló e Pérez-Escudero, Carmela: 49; 51; 56.

Cortezón, Daniel: 81; 232; 276; 277; 345.

Costa, Henrique Alves: 36.

Costa, Xosé María: 18.

Cotarelo Valledor, Armando: 160; 232; 275; 294; 374; 443.

Cova Gómez, Xoán da: 447.

Coya, Catalina: 358.

Criado, Felipe: 276.

Cuíña Crespo, Xosé: 421.

Cunqueiro, Álvaro: 18; 98; 102; 116; 136; 138; 139; 142; 143; 156; 161; 166; 233; 240; 246; 259; 290; 316; 400; 433; 434.

Cuns, Xulio: 442.

Cura de Fruíme (Diego Antonio Cernadas e Castro): 274.

Cuveiro Piñol, Xoán: 237; 443.

Dans, Raúl: 380.

Dans, Susana: 380; 428.

Dantas, Júlio: 38.

Daste, Roberto: 249.

Davila Rodríguez, Ramón: 437.

Díaz, Cayetano: 196; 204; 217; 218; 220; 312; 313; 320.

Díaz, Jorge: 132; 152.

Díaz, Xosé: 50; 287.

Díaz Pardo, Isaac: 136; 168; 254; 256; 276; 442.

Diéguez Vázquez, Lois: 191.

Dieste, Rafael: 35; 63; 91; 98; 104; 273; 275; 294; 350; 392.

Dobarro Paz, Xosé María: 273; 275; 294; 351; 370-372; 392; 443; 444; 446.

Domínguez, Cristina: 365; 433; 449.

Dónega, Marino: 256.

Doval, Zulima: 267.

Dragún, Osvaldo: 276; 351.

Durán, Antonio «Morris»: 120; 133; 134; 179; 249; 309; 311; 321; 440.

Durán, Luz María: 319.

Durkheim, Emile: 4.

Enquist, Per Olof: 239.

Espinosa, Chelo: 284; 287; 290.

Espiña Gamallo, Manuel: 254.

Espriu, Salvador: 442.

Estévez, Perfecto: 276.

Estévez, Rosa: 357.

Estévez, Xerardo: 401.

Estruch, José: 44; 52; 349.

Eurípides: 437; 448.

Even-Zohar, Itamar: 4; 7-10; 14; 30; 36; 63; 74-76; 79; 80; 83; 85; 91; 95; 96; 111; 114; 130; 131; 133; 136; 136; 140-142; 212; 219; 224; 225; 345.

Fàbregas, Xavier: 36; 50-52; 56; 114; 120; 135; 147.

Fandiño, Antonio Bieito: 232; 245; 274; 281; 374.

Fandiño Barreiro, Teresa: 373.

Feixó de Araúxo, Gabriel: 142; 232; 245; 273; 275; 374.

Fernández, Ana M^a: 275.

- Fernández Albor, Xerardo: 189; 191; 224; 304; 319; 335; 339; 340; 386; 403.
- Fernández Barreiro, Alejandrino: 76; 222; 261; 301; 386; 403.
- Fernández Baz, Manuel Anxo: 191; 205; 211.
- Fernández Fernández, Santiago: 102; 103; 158; 166; 177; 230; 267; 270; 271; 295; 298; 311; 408; 447.
- Fernández Flórez, Wenceslao: 346.
- Fernández Gayoso, Julio: 319.
- Fernández López de Fontei, Margarita: 365; 410.
- Fernández Pérez-Sanjulián, Carme: 275; 372; 443.
- Fernández del Riego, Francisco: 281.
- Fernández Roca, Xosé A.: 275.
- Fernández Torres, Alberto: 20; 224.
- Fernán-Vello, Miguel Anxo: 270; 275-277; 282; 283; 298; 299; 315-317; 319; 320; 339; 344; 370; 375; 376; 388; 406; 411; 414-416; 419; 421; 431-434; 447.
- Ferrari, Helena: 124; 271; 295; 349; 355; 392.
- Ferreira, Issaac (Isaac Pérez Blanco): 443.
- Ferreiro, Alfredo: 17.
- Ferreiro, Celso Emilio: 18.
- Ferreiro Fernández, Manuel: 273.
- Ferreróns, Joam: 271; 285; 295.
- Figueroa, Antón: 7; 10; 63; 131; 140; 144; 198; 238.
- Filgueira Valverde, Xosé Fernando: 199; 204; 215; 217; 218; 220; 229; 231; 246; 289; 299; 302; 427.
- Fingal, Ulisses: 298.
- Flores Pérez, Ricardo: 443.
- Fontana, Roberto: 44.
- Fonte, Ramiro: 298.
- Fraga Iribarne, Manuel: 340; 395; 404; 405; 409; 413; 414.
- Francés, Pilar: 324; 350.
- Franco, Camilo: 421.
- Franco, F.: 433; 442.
- Franco Baamonde, Francisco: 19; 24; 27; 74; 119; 199.
- Franco Grande, Xosé Luís: 276.
- Fraser, Nancy: 19.
- Freixanes, Víctor F.: 250.
- Freixeiro Mato, Xosé Ramón: 373; 443.
- Frisch, Max: 18.
- Fuentes, Virxinio: 319.
- García, Antonio: 103.
- García, Carmina: 173; 267; 268.
- García, Casilda: 290; 351; 358.
- García, Xosé Lois: 447.
- García Abalo, Ánxela: 433.
- García Areoso, Manuel: 173.
- García-Bodaño, Salvador: 421.
- García Lorca, Federico: 62; 63.
- García Negro, M^{re} Pilar: 98; 281; 340; 346; 370; 383; 389.
- García Pardo, Xosé Carlos: 445.
- García Pintado, Ángel: 291; 351.
- García-Sabell, Domingo: 246; 258; 259.
- García Vidal, David: 14; 63; 64; 275; 276; 376.
- Garriga, Àngels: 275.
- Genet, Jean: 169; 170; 172; 240; 293.
- Ghelderode, Michel: 276.
- Giorno, Norberto di: 362; 392.
- Goethe, Johann Wolfgang von: 315.
- Goi, Saleta: 105.
- Goldoni, Carlo: 365; 433.
- Gómez, Francisco: 101; 102.
- Gómez, José Luís: 196; 217; 225; 233; 234; 244; 247; 263; 266.
- Gómez, Luma: 29; 149; 151; 305; 420.

Gómez, Nicolás: 254.

Gómez, Xoel (tamén Gómez, Joel): 76; 86; 97; 105; 106; 129; 151; 169; 174; 175; 194-196; 199; 219; 235; 239; 375; 388; 409; 443; 446.

Gómez Cores, Amparo: 49; 51; 52; 56; 57; 67; 105; 112; 125; 131; 156; 158.

Gómez Sánchez, Anxo: 447.

Gómez Segade, Miguel Ángel: 94.

Gómez Vázquez, Amalia: 161; 169; 174; 176; 254; 380.

González, Leoncio: 321; 322; 324.

González, Mariano: 317.

González, Maribel: 442.

González, Pepa: 270.

González Fernández, Helena: 10.

González Garcés, Miguel: 392.

González Gómez, Xesús: 18; 388; 442; 447.

González Laxe, Fernando: 397; 403.

González Lorenzo, Xulio: 36; 58; 67; 102; 125; 158; 162; 230; 285; 287-289.

González Martínez, Xosé: 97.

González-Millán, Xoán: 10; 28-30; 32; 40; 95; 140.

González Otero, Xoán: 57; 101; 102; 105; 175; 177; 350; 368; 427.

Graells, Jordi: 84.

Grotowski, Jerzy: 134; 254; 299; 356; 442.

Guardiola, Nuria: 351.

Guede Oliva, Manuel: 24; 125; 132; 142; 226; 301; 396; 398; 413; 414; 421; 431; 437; 448.

Guisan Seixas, João: 36; 49; 67; 101; 105; 107; 159; 160; 169; 275; 282; 283; 287; 289; 290; 294; 345; 427.

Habermass, Jürgen: 19.

Haim, Victor: 258.

Harguindey Banet, Henrique: 275; 276; 442.

Hermida, Celestino: 158; 267; 268.

Hermida, Modesto: 274.

Herrero Figueroa, Araceli: 275; 294; 443.

Herrero Mayor, Armando: 49.

Herzog, Werner: 320.

Hormigón, Juan Antonio: 23.

Horro, Teresa: 362; 368; 429; 430; 450.

Hortas Vilanova, M.: 316.

Hurtado, Rosa: 309.

Iglesias, Ánxel: 95.

Iglesias «Tacholas», Fernando: 104; 434; 443.

Ionesco, Eugène: 291; 351; 442.

Jakobson, Roman: 8; 83.

Jarry, Alfred: 442.

Jeanneson, Jean-Pierre: 56.

Joyce, James: 241.

Justo, Manuel: 287.

Kowzan, Tadeusz : 11.

Lafont, Robert : 345.

Lago Alonso, Xulio: 29; 151; 153; 194; 196; 199; 217-219; 236; 239; 240; 244; 260; 264; 275; 294; 299; 303; 305; 311-313; 317; 318; 335; 385; 395; 409; 428.

Lago Artime, M^a Luz: 215; 216.

Lamapereira López, Antón: 13; 56; 103; 105; 110; 162; 177; 230; 252; 254; 267; 271-274; 279; 284-291; 295; 298; 306; 309; 319; 325; 327; 335; 340; 351-354; 356-361; 363; 364; 373; 374; 379-383; 391; 404; 423; 424; 425; 427; 437; 439; 449.

Lamas Barbero, Xosé María: 103; 273; 274; 285; 287; 295; 361.

- Lambert, José: 131.
- Laranjeira, Manuel: 38.
- Ledo, Bieito: 97.
- Ledo, Celestino: 95; 109; 124; 138; 176; 178; 227; 235; 275; 296; 299.
- Leiras Pulpeiro, Manuel: 273; 274.
- Leparsky, Andrej: 295.
- Llanderas, Miguel: 79.
- Llorca, Carmen: 373.
- Llovet, Enrique: 21.
- Lombera, César Anxo: 58; 218; 230; 243; 247; 258; 260; 271; 279; 295; 297; 309; 314.
- Longueira Mira, Maribel: 216.
- López, Arturo: 430; 450.
- López, Matilde: 428.
- López, Teresa: 443.
- López, Xavier: 428.
- López Eirís, Xoán Manuel: 49; 51; 56; 57; 67; 102; 105; 156; 158; 160; 173; 230; 271; 275; 286; 350; 352; 353; 362; 363; 368; 372; 377; 392; 428; 430; 437; 439; 449.
- López Garrido, Claudio: 191.
- López Oliver, M^a dos Anxos: 56; 67; 352.
- López Rivas, Antón («Mago Antón»): 324; 433.
- López Silva, Inmaculada: 13; 26; 28; 38; 50; 58; 81; 99; 121; 125; 138; 142; 148; 152; 158; 183; 302; 319.
- López Valcárcel, Xulio: 282.
- Lorenzo, Patricia de: 429.
- Losada Diéguez, Antón: 370; 374; 443.
- Loureiro, Ánxela: 323.
- Lourenço Módia, Cilha: 13.
- Lourenzo, Xosé: 242.
- Lourenzo Pérez, Manuel: 11; 12; 14; 15; 17; 18; 21-26; 28; 30; 33-37; 39-52; 54; 56; 57; 59; 61; 62; 64; 65; 67; 70; 71; 73; 75; 77; 80-82; 84-86; 90; 91; 93; 101; 102; 104; 107; 109; 112; 114-119; 121-123; 125; 126; 128-131; 133; 134; 136; 138-140; 143; 146; 151; 153; 156-158; 160-166; 168-170; 173-176; 179; 181; 185; 186; 188; 189; 195; 198; 199; 217; 222-226; 230; 232-235; 237; 240; 241; 243; 244; 246-249; 252; 254-256; 259; 260; 266; 269; 270; 274-277; 279; 281; 282; 285; 294; 295; 306-309; 314; 315; 317; 321; 323; 328; 333; 335-337; 339; 342; 343; 348; 350; 352-354; 361-368; 370; 372-376; 380-382; 387-389; 392; 410; 411; 417; 426-431; 434-443; 445-451; 453.
- Louro, Antón: 399; 400; 403.
- Luaces, Elina: 158; 173; 267; 268; 306; 333; 368.
- Luca de Tena, Gustavo: 22; 28; 86; 133-135; 137; 138; 303; 305; 313; 324; 329; 335-337; 378; 396; 403; 407; 410; 412-415; 417; 421; 422; 431.
- Lugrís Freire, Manuel: 237.
- Lugrís Vadillo, Urbano: 276.
- Maceiras, Santiago: 158; 267.
- MacNaly, Terence: 276.
- Magán, Agustín: 18; 107; 110.
- Máiz, Bernardo: 19.
- Malonda, Antonio: 271; 287; 295.
- Malumbres, Octavio: 29.
- Manquiña, Manuel: 29; 315.
- Mantiñán, Fina: 276.
- Mantovani, Alfredo: 271; 284; 286; 295.
- Manuel María (Fernández Teixeira, Manuel María): 18; 29; 40; 57; 65; 104-106; 114; 246; 256; 282; 294; 301.
- Manzano, Feli: 368.
- Marco, Aurora: 444.
- Marcos, Plínio: 170; 172; 240.

Marcos, Xoaquín G.: 368.
 Marinhas del Valle, Jenaro: 11; 35; 40; 91; 92; 109; 113; 140; 237; 246; 275; 282; 443.
 Marlowe, Cristopher: 315.
 Martín, J. M.: 422; 424.
 Martín, Paco: 98; 99; 224.
 Martín Letamendía, Gonzalo: 270.
 Martín Recuerda, José: 157; 160; 164.
 Martínez, Javier: 249.
 Martínez, Luísa: 266; 440.
 Martínez Barbeito, Carlos: 372.
 Martínez Gallego, Carlos Clemente: 270.
 Martínez Gallego, Fernando: 261; 267; 268.
 Martínez Leandro, Pedro: 29; 315.
 Martínez López, Fernando: 291.
 Martínez Oca, Xosé Manuel: 282.
 Martínez Pereiro, Carlos Paulo: 351; 371; 372; 443-446.
 Martínez Pereiro, Xosé Luís: 270; 282; 339; 370; 374; 375; 443; 446.
 Martínez-Risco, Sebastián: 19.
 Martínez Sevilla, J. A.: 332; 338; 437.
 Marx, Bill: 17.
 Marx, Harpo: 17.
 Marx, Karl: 414.
 Mateo, Rosa María: 373.
 Mato Fondo, Miguel: 14.
 Medal, Suso: 29; 308; 315; 316.
 Mella Villar, Carlos: 304; 412.
 Méndez Ferrín, Xosé Luís: 245; 249; 298.
 Merelas Gómez, Luísa: 49; 56; 57; 69; 90; 116; 137; 143; 153; 156-158; 160-162; 169; 174; 176; 380; 437; 449.
 Merino, Domingos: 78; 92; 205.
 Merino Selgas, Paloma: 240; 255.
 Mesquita, Marcelino: 38.
 Meyerhold, Vsévolod: 296.
 Mignolo, Walter D.: 141.
 Modia Olalla, Montserrat : 49; 51; 55; 67; 352; 449.
 Molière (Jean-Baptiste Poquelin): 175; 233; 293.
 Molexón, Antonio: 447.
 Monleón, José: 39; 84.
 Montenegro, Santiago: 182; 335.
 Montero, Rebeca: 365.
 Montoto, Vicente: 400; 401; 437; 438; 448.
 Moralejo Álvarez, Juan José: 235; 275.
 Moreira Matalobos, Manuel: 329-331.
 Morán Franga, César Carlos: 373.
 Mosqueira, Víctor L.: 368.
 Mosteiro, M^a Xosé: 56; 109; 161; 271; 430; 449.
 Moya, Lucía: 324; 350.
 Mrozek, Srladomir: 258.
 Muñiz, Carlos: 17.
 Muñoz, Carmen: 275.
 Murguía, Manuel: 40; 313; 318.
 Murillo, Miguel: 357.
 Naval, Hernán: 443.
 Neira Vilas, Xosé: 131; 135.
 Nieva, Francisco: 372.
 Nogueira Román, Camilo: 191.
 Novoa, Carme: 103.
 Núñez, Manuel: 287.
 Núñez Ramos, Rafael: 443.
 Núñez Seixas, Xosé Manuel: 191.
 Ogando, Iolanda: 13; 14; 442.
 Olmo, Lauro: 275; 372.
 Ortigueira Amor, Xenoveva: 261.
 Osorio Docampo, Fernando: 61.

Otero Pedrayo, Ramón: 102; 105; 136; 139; 142; 143; 156; 233; 246; 255; 313; 316; 346; 368; 427; 428; 434-436; 443; 445.

Ozores Marchesi, Javier: 254.

Palácio, Francisco: 429.

Pallarés, Pilar: 298; 349; 370.

Pardo de Andrade, Manuel: 102; 161; 173; 269.

Pardo Bazán, Emilia: 313.

Pasolini, Pier Paolo: 443.

Pastor, Juan: 324; 350.

Pastor, Toni: 398.

Paz, Octavio: 370.

Pazó, Cándido: 30; 307; 398; 419; 420; 433.

Pazó, Noemí: 10.

Pazos, Antonio: 358.

Pazos, Xosé Manuel: 290; 351; 356-358; 369; 417.

Pellicena, José Luís: 77; 86.

Peña, Xico: 287.

Pereira, Miguel A.: 285.

Pereira, Pilar: 437; 449.

Pereiro, Paulino (Paulino Martínez Pereiro): 443; 445; 447.

Pérez, Alberto: 249.

Pérez, Rubén : 249.

Pérez Coterillo, Moisés : 26 ; 34 ; 35.

Pérez Magdalena, Rosario : 284.

Pérez Pérez, Xesús Manuel : 137.

Pérez Rodríguez, Luis: 261; 443.

Pérez Romero, Miguel: 63; 103; 109; 230; 267; 268; 284; 296; 297; 351; 442; 445.

Pérez Varela, Carlos: 142.

Pernas Cora, Miguel: 133; 161; 166; 168-170; 174; 221; 241; 276; 319; 336; 343; 344; 380; 382; 415.

Pericot, Iago: 324; 350.

Perozo, Xosé A.: 97; 138; 152.

Pessoa, Fernando: 349; 369.

Pexegueiro, Alfonso: 270; 298.

Pike, Kenneth Lee: 130.

Picallo, Xavier: 368; 380.

Pillado Mayor, Francisco: 11; 12; 14; 15; 23; 28; 34; 37; 40; 49; 51; 55; 57; 59-62; 64; 65; 67; 69; 76; 84; 91; 101-110; 112; 117; 119; 124; 125; 133; 148; 169; 175-177; 183; 189; 230; 232-237; 264; 272-274; 276; 277; 281; 284; 285; 287; 289; 294; 296; 299; 307; 343; 346; 350-354; 356; 358; 359; 361; 366; 370-372; 374; 377-380; 387-389; 408; 414; 423; 439; 442; 443; 445-447; 449; 450.

Pillado Ribadulla, Francisco: 39.

Pimentel, Luís: 17.

Pino, Concha: 198; 316; 323; 324; 331.

Pinter, Harold: 270; 284; 293; 297.

Piñeiro, Carlos: 136.

Piñeiro, Ramón: 106; 246; 256; 372; 386.

Pisón Villapol, Xesús: 109; 110; 233; 234; 275; 282; 283; 298; 374; 375; 381; 411; 430; 436; 447.

Planella, P.: 20.

Plaza, José Carlos: 226.

Pombal, Manuel: 249; 309.

Pondal, Eduardo: 313.

Ponte, Laura: 149; 182.

Porto, Fernando: 17.

Pousa Antelo, Avelino: 17.

Pozo, Luz: 298.

Prado «Lameiro», Xavier: 143.

Prego, Santiago: 362; 367; 368; 429.

Prieto, Xosé Ignacio: 158; 267.

Primo de Rivera, José Antonio: 27; 61; 346.

Puceiro «Chango», Eduardo: 225; 226; 242; 244; 413; 428.

Puente, Francisco Xabier: 284.
 Punset, Eduardo: 373.
 Pushkin, Aleksandr: 350; 361; 366.

 Queiroz, Carlos: 374.
 Queixas Zas, Mercedes: 447.
 Queizán, María Xosé: 282.
 Queizán, Maximino (Maximino Keyzán): 22; 421.
 Quintanilla Martínez, Xaime: 237.
 Quintáns Suárez, Manuel: 14; 374; 377; 408; 442-447.

 Ramonde, Canco: 333.
 Rábade Castiñeira, Constantino (Tino Rábade): 109; 118; 140; 158; 161; 168-170; 173; 174; 214; 227; 247; 248; 250; 308; 330; 331; 336; 380; 398.
 Rabón Lamas, Xosé Manuel: 134; 165; 168-172; 183; 185; 191; 253; 264; 282; 299; 301; 318; 335; 382.
 Rabunhal Corgo, Henrique: 12; 270; 282; 283; 366; 369; 370; 375; 443.
 Rama Duro, Antonio: 254.
 Ramos, Fernando: 321.
 Ramos, Salvador: 267; 268.
 Raña, Román: 298.
 Rebello, Luiz Francisco: 275; 294.
 Reboredo Santos, Andrés: 241; 254-256.
 Rei, Luci: 17.
 Ribero, Humboldt: 44.
 Ribero, Asun: 297; 309.
 Rico, Pochola: 270.
 Rilo López, Helena: 56; 67; 427.
 Riobó, Pedro Pablo: 13; 31; 34; 338.
 Rivas, Manuel: 313.
 Rivas, Rosa: 270.
 Riveiro Loureiro, Manoel: 370; 372.
 Rivera, Mabel: 309; 333.

Rivera, Manuela: 351; 358.
 Robbins, N.: 227.
 Rodríguez Pardo: 49.
 Rodríguez, Alfredo: 437; 449.
 Rodríguez, Camilo: 173.
 Rodríguez, Francisco: 114.
 Rodríguez, Pablo: 19; 282.
 Rodríguez, Salvador: 418; 433.
 Rodríguez, Susana: 358.
 Rodríguez Andrade, Lois: 138.
 Rodríguez Brisaboa, Juan A.: 428.
 Rodríguez Castelao, Afonso Daniel: 17; 18; 22; 40; 104; 142; 192; 274; 283; 313; 316; 317; 346; 372.
 Rodríguez Guisande, Ramón: 85; 102; 120; 130; 165; 168-170; 185; 380.
 Rodríguez Lamas, Ánxela: 49; 51; 56; 67; 173; 352; 354.
 Rodríguez Lourido, Xavier: 333.
 Rodríguez Reixa, Antón: 324.
 Roel, Rodrigo: 149-151.
 Romero, Daniel: 347.
 Romero, Santiago: 76.
 Romero, Vicente: 22.
 Rosón, Victorino: 299.
 Rosón Pérez, Antonio: 76; 78.
 Rosselló, Ramon Xavier: 32.
 Rouba, Pawel: 295.
 Rúa, Manuel P.: 19.
 Rúa, Sonia: 351.
 Rúas, Yayo: 84; 224; 244; 279.
 Rubín, Pedro: 430.
 Ruibal, Euloxio R.: 114; 115; 125; 413; 443.
 Ruibal, José: 168.
 Ruiz, Xosé A.: 274.
 Ruppén Pardo, Víctor: 254.
 Rus Gascón, Pilar: 443.

Saladrigas, R.: 20.
 Salgueiro Armada, Andrés: 254.
 Salgueiro González, Roberto: 417; 442.
 Salinas, Galo: 237; 443; 447.
 Salinas Portugal, Francisco: 10; 270; 298; 443.
 Salvat, Ricard: 36; 44; 45; 47; 48; 51; 52; 155; 165; 301; 418; 420.
 Sánchez, Sagrario (Suri Sánchez): 29.
 Sánchez Arana, Felipe: 56.
 Sánchez Miño, Eduardo: 40; 59.
 Sánchez Orriols, Xesús: 84.
 Sánchez Pena: 273.
 Sanchis Sinisterra, José: 324; 350.
 San Juan de la Cruz: 419.
 San León, Maricarmen: 17.
 San Luís Romero, Xesús: 237; 275.
 Sante, Carlos: 430.
 Santomé, Pablo: 274.
 Sardá, Ignasi: 52.
 Sastre, Alfonso: 370; 442.
 Saussure, Ferdinand de: 12.
 Schinca, Marta: 295.
 Seoane, Luís: 63; 103; 109; 110; 166; 169; 235; 256; 259; 346.
 Seoane, Maruxa: 166.
 Sheffy, Rakefet: 141; 142.
 Silva, Enrique: 271; 349; 351.
 Simón, Antonio (Antonio Francisco Simón Álvarez Pérez): 29; 79; 89; 97; 129; 133; 134; 302; 315; 335.
 Soaxe, Lois: 351.
 Soaxe, Ricardo: 291; 351; 358.
 Sófocles: 264.
 Soliño, Carlos: 351; 358.
 Soto, Manoel: 319.
 Soto, Marisa: 333.
 Soto, Pepe: 14; 249; 250.
 Souto, Elvira: 442.
 Souto, Francisco: 424; 443.
 Souto, Inma A.: 370; 372; 375; 376; 381; 443; 445; 446.
 Steinbruggen, Guillermo: 249.
 Strindberg, August: 93; 264; 367; 442.
 Suárez Santos, Antonio: 49; 51.
 Suárez Santos, Mayte: 77; 121.
 Suárez-Torga, Xosé Miguel: 102.
 Sucarrat, Francine: 103.
 Sucasas, Alfonso: 276.
 Sullà, Enric: 142.
 Swidler, Ann: 8.
 Synge, John Millington: 372; 432.
 Taibo, Xoán Ignacio (Nacho Taibo): 282; 443.
 Tamames, Ramón: 373.
 Taravorelli, Arnold: 226.
 Tarrío Varela, Anxo: 12.
 Tasende, Fidel: 173.
 Tato Fontaíña, Laura: 12; 13; 18; 26; 29; 34; 61; 375; 443; 447.
 Taxes, Francisco: 29; 125; 132; 150; 152; 233; 318; 323.
 Tchekhov, Anton P.: 109; 198; 234; 295; 343; 351; 370; 372; 374; 435.
 Torres, Xohana: 298.
 Torres Feijo, Elias: 10; 30; 36; 109.
 Trillo, Xoán: 282.
 Tsareu, Mikhail: 279.
 Uriarte, Gonzalo M.: 29; 182; 190; 202; 300; 301; 304; 305; 315.
 Valdeorras, Camilo (Camilo Fernández González): 25; 27; 29; 30; 32-34; 38; 39; 41; 42; 62; 73; 78; 81; 84; 86; 103; 107; 144; 145; 150; 153; 158; 422.
 Valentin, Karl: 240.

Valle Inclán, Ramón María: 29; 275; 287; 308; 372; 418; 419; 434.

Vallés, Ana: 451.

Varela, Diego: 333.

Varela, Lorenzo: 131.

Varela, Ramón: 305.

Varela Buxán, Daniel: 104; 232.

Vázquez, Dora: 65.

Vázquez, Patricia: 437; 449.

Vázquez, Pura: 65.

Vázquez Cuesta, Pilar: 349; 370; 371.

Vázquez Martínez, Xosé Manuel (Tuto Vázquez): 49; 51; 56; 67; 93; 106; 109; 135; 160-162; 174; 177; 200; 215; 216; 266; 269; 272; 284; 286; 291; 339; 348; 350; 353; 354; 360; 368; 372; 429; 430; 439; 449; 451.

Vázquez Pintor, Xosé: 407.

Vázquez Portomeñe, Víctor: 299; 332.

Vázquez Pozo, Gonzalo: 205-208; 210; 211; 269.

Vázquez de Sancho, Luís Anxo: 169; 254; 380.

Vázquez Vázquez, Francisco: 214; 346; 347; 421.

Vega Fernández, Agustín: 49; 51; 52; 55; 56; 67; 102; 175; 177; 230; 270; 296; 298; 354; 356; 378; 426; 430; 435; 439; 448-451.

Vega, Álvaro de la: 351.

Veira, Luísa: 270.

Veira Bonilla, Manuela: 57; 67; 101; 427.

Veleiro, Alberte: 267.

Vence, Ánxel: 203; 218; 220; 244.

Verdini Deus, Xoán Carlos: 12; 282; 287.

Vicetto, Benito: 318.

Vidal, Carme: 40.

Vidal Bolaño, Roberto: 23-25; 28; 34; 35; 37-39; 42; 52; 53; 64; 76; 81; 84; 95; 96; 98; 116; 125; 126; 132; 134; 135; 145; 149; 150; 152-154; 184; 192;

197-203; 220; 238; 239; 245; 247; 258; 305; 308; 309; 311-314; 318; 323; 329; 332; 333; 335-338; 368; 384; 406; 410; 413-416; 422; 433; 439; 442.

Vieites, Manuel F.: 9; 12; 13; 20; 26; 27; 289; 291; 299; 336; 351; 356-358; 360; 361; 375.

Vilanova, Manuel: 298.

Vilar, Manuel: 406; 437.

Vilar Ponte, Antón: 237; 316; 372; 393.

Vilarelle, Xosé: 267; 368; 380; 429; 430.

Vilaseca, Rafael: 88.

Vilavedra, Dolores: 12; 13; 26; 28; 38; 50; 58; 81; 99; 121; 125; 138; 148; 152; 158; 183; 375; 376; 387.

Vilela, Xosé Luís: 338; 339; 343; 382; 390; 391; 393.

Villalaín, Damián: 405; 413; 417; 418; 422.

Villalonga, Llorenç: 276.

Villalta, Luísa: 41; 339; 372; 375; 443; 445.

Villanueva, Maruxa (María Isaura Vázquez Blanco): 11; 104.

Villar Calvo, Xaquín: 254.

Welker, David: 124; 176; 235; 275.

Wilde, Oscar: 258; 284.

Yeats, William Butler: 233; 447.

Yusty García, Luís: 64; 194; 197; 221; 224; 225; 257.

Zahera, Luís: 380.

Zunzunegui, Juan: 249.

